

السنة الثلاثون/ مارس - أبريل 2014

الجماليات والفن

ISSN 2307-7638



عقود وحلي من أحجار كريمة وخرز، عثرت عليها البعثة الكويتية البولندية في أحد القبور في منطقة الصبية شمال دولة الكويت وتعود إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد.



أواني فخارية من حضارة العبيد (وهي تعد أولى الحضارات المنتشرة في ساحل الخليج العربي وبلاد الرافدين) التي كُشف عنها في شمال الكويت (الصبية)، وتعود إلى الألفية السادسة قبل الميلاد.

يتناول ملف الجماليات في الفن موضوعات متنوعة، يناقش الأول إحدى أبرز القضايا الأساسية في الفن وهي: هل بالإمكان إيجاد تعريف جامع وشامل للفن؟ فهناك تعريفات عدة للفن تأتي من الفنانين والنقاد والفلاسفة وغيرهم، ويتفاوت التعريف حسب الفترة التاريخية التي يظهر بها، وحسب اتجاهاتهم الفنية، والفكرية، والفلسفية. ويعرض الموضوع الثاني دور الفن في إثارة الانفعالات والمشاعر والتعبير الفني عنها، وكيفية مساهمة ذلك في تطور الحس الإنساني وتأثيره أيضاً على سلوك البشر. فالفن بطابعه الانفعالي يتناقض إلى حد كبير مع الجانب العقلي المجرد . فهل بالإمكان إيجاد أرض مشتركة بينهما؟ ويستمر الموضوع الثالث بمناقشة إشكالية تعريف الفن، كما يقدم عرضاً لنظرية التعبير عند الفيلسوف الأمريكي جون ديوي، والآراء المختلفة التي تناولتها بالنقد والتحليل. ويختتم الملف بتحليل العلاقة بين الجمال والأخلاق حسب تصور الفيلسوف لودفيج فتجنشتين، حيث أشار في مرحلة تفكيره الفلسفي الأول إلى أنهما واحد، أي لا فرق بينهما، وناقش في مرحلة تفكيره المتأخرة العلاقة بين الموقف الجمالي وتعلم اللغة حيث انتهى بوجود علاقة ما بين الجمال وألعاب اللغة.

أسسها في العام 1981
أحمد مشاري العدواني
1990 - 1923

الآراء المعروضة في الأبحاث تعبر عن وجهات نظر كتابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

تم التنضيد والإخراج والتنفيذ بوحدة الإنتاج في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

المحتويات

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الثقافة العالمية

السنة الثلاثون/ مارس - أبريل 2014

العدد 175

البريد الإلكتروني

Culturej.nccl@gmail.com

كلمة العدد

نقدم لقرائنا الكرام العدد الجديد من مجلة الثقافة العالمية، بعد عودتها إلى نهجها السابق في تنويع الموضوعات في المجالات الثقافية المختلفة، علاوة على الملفات التي تتناول موضوعاً محدداً في كل عدد، حيث تم اختيار طائفة من الأبحاث في جماليات الفن لتكون موضوعا لملف هذا العدد.

ويتناول الملف موضوعات متنوعة، يناقش الأول إحدى أبرز القضايا الأساسية في الفن وهي: هل بالإمكان إيجاد تعريف جامع وشامل للفن؟ إذ هناك تعريفات عدة للفن تأتي من الفنانين والنقاد والفلاسفة وغيرهم، ويتفاوت التعريف وفق الفترة التاريخية التي يظهر بها وحسب اتجاهاتهم الفنية والفكرية والفلسفية. ويعرض الموضوع الثاني دور الفن في إثارة الانفعالات والمشاعر والتعبير الفني عنها وكيفية مساهمة ذلك في تطور الحس الإنساني وتأثيره أيضاً في سلوك البشر. فالفن بطابعه الانفعالي يتناقض إلى حد كبير مع الجانب العقلي المجرد. فهل بالإمكان إيجاد أرض مشتركة بينهما؟ ويُناقش الموضوع الثالث إشكالية تعريف الفن، كما يقدم عرضاً لنظرية التعبير عند الفيلسوف الأمريكي جون ديوي، والآراء المختلفة التي تناولتها بالنقد والتحليل. ويختتم الملف بتحليل العلاقة بين الجمال والأخلاق وفقاً لتصور الفيلسوف لودفيج فتجنشتين، حيث أشار في مرحلة تفكيره الفلسفي الأولى إلى أنهما مجال واحد، ولا فرق بينهما، بينما ناقش في مرحلة تفكيره المتأخرة العلاقة بين الموقف الجمالي وتعلم اللغة منتهياً إلى وجود علاقة ما بين الجمال وألعاب اللغة.

وفي إطار التجديد في طبيعة المجلة اتُّفق على إجراء مقابلات حصرية مع عدد من الشخصيات الثقافية والفكرية المعروفين على الصعيد العالمي، يجري فيها تسليط الضوء على تطورات الثقافة العالمية والموضوعات ذات الصلة، وتبيان الدور الثقافي الذي مارسته سواء على مستوى بلدانها أو المستوى العالمي. ويُدشن العدد الحالي هذه اللقاءات بلقاء حصري مع وزير الثقافة الفرنسي السابق جاك لانغ، الذي كان وزيراً في عهد الرئيس الفرنسي الراحل فرانسوا ميتران، والذي يحظى بشعبية كبيرة في فرنسا حتى اليوم، يسلط فيه الضوء على بعض الموضوعات الثقافية المهمة.

وقد اخترنا في هذا العدد ترجمة مقالة سبق نشرها قبل فترة من الزمن. لأنها، على الرغم من قدمها، من المقالات التي لا تفقد أهميتها مع الوقت، بل لاتزال ذات تأثير في المجالات الثقافية والعلمية، وهي لم تُترجم إلى اللغة العربية. إضافة إلى ذلك نُقدم عرضاً لكتاب اعتبره العديد من علماء الاقتصاد أحد أهم الكُتب الاقتصادية منذ عقود مضت. وهو كتاب توماس بيكتي بعنوان «رأس المال في القرن الواحد والعشرين»، والذي يتطرق إلى كيفية مناقشة الرأسمالية ووضع اللامساواة المتردي في وقتنا الحالي كحصيلة الحروب العالمية والكساد العظيم.

وفي الختام تؤكد هيئة التحرير حرصها على البحث دائماً عن أساليب لتطوير العمل في المجلة والتنقيب عن أفضل المقالات والأبحاث التي تضيف ترجمتها جديداً إلى القارئ العربي وتدعم مسيرة الثقافة العربية بشكل عام، وترحب هيئة التحرير في الوقت نفسه بأي ملاحظات أو اقتراحات من القراء والمتابعين لمحتوى المجلة وشكلها، بغية التطوير والارتقاء اللذين يمثلان هدفاً نعمل جميعا لتحقيقه.

الأمانة العامة

كـــيف نـــتـفــرد؟

بقلم: إشيل وينبرغ
ترجمة: أ. د. الزواوي بغورة *

العنوان الأصلي للمقال:
Comment on devient unique ونُشر في مجلة Sciences Humaines العدد 256، فبراير 2014.

أنت فريد، وأنا كذلك، وجارتي أيضاً، وكذلك قطتها ومنزلها. ولكننا في الوقت نفسه متشابهون، فكلنا أفراد مميزون ومتشابهون. التفرد يعني خلق كائن فريد انطلاقاً من انموذج عام. على هذا الأساس، فإن البشر ينتمون إلى النوع نفسه بالملامح العامة: رأس، وركبتان، وذراعان، وأعضاء داخلية، ودماغ متماثل، لكن مع ذلك، فإن كل كائن هو كائن متفرد، بحيث نتعرف على وجهه من بين ملايين الوجوه الأخرى. وما ينطبق على وجوهنا ينطبق أيضاً على شخصيتنا، وعلى ذكائنا، وعلى مسيرة حياتنا. جميعنا متفردون، وكلنا متشابهون في الوقت نفسه. وبالنسبة للأسئلة المطروحة حول هذا الوصف، وبخاصة سؤالين: كيف تكونت هذه الاختلافات؟ وكيف حدث الانتقال من نمط عام إلى حالة فردية؟ فإن الجواب يمكن تلخيصه في كلمة واحدة: لا أحد يعرف ذلك، لكننا نحاول.

- Achille Weinberg, "Comment on devient unique", Sciences Humaines, N°256, pp. 34 - 39, février 2014. Translated and reprinted with permission by NCCAL-Kuwait 2014.

* أ. د. الزواوي بغورة، أستاذ دكتور في قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الكويت.

إن الأفكار تتزايد في الوقت الحالي حول هذه الأسئلة. على سبيل المثال، عقدت في 3 ديسمبر 2013 ندوة تحت إشراف الهيئة العامة للاستراتيجيات والمستقبليات حول موضوع «المراهقون: إشكاليات التفرد وبلوغ مرحلة الرشد»، وكان الأمر يتعلق بأسئلة حول إثبات الذات، والإرادة في التميز الخاصة بالمراهقين. وبعدها بأيام قليلة، انعقدت ندوة أخرى حول موضوع «العصر الجديد للأتمتة»، حيث نوقش موضوع التفرد أيضاً، لكنه هذه المرة في المجال التكنولوجي. لقد كان الأمر يتعلق بالطابعة المعروفة بـ(3D)[1] التي يتم الحديث عنها بكثرة هذه الأيام. وبالطبع، فإن العلاقة بين المراهق والطابعة (3D) ليست بديهية، لكن مع ذلك، فإن كلمة التفرد قد نجحت في التعبير عن هذه المظاهر. إنها كلمة تستعمل في المجال البيولوجي، وفي علم الاجتماع، وفي الفلسفة، وفي التكنولوجيا، كما أن انتقال هذه المفاهيم إلى مجالات مختلفة يستحق الاهتمام والنظر عن قرب.

- نزاع الكليات[2]:

إن مسألة التفرد قد طرحت منذ القدم، وعبر عنها كبار الفلاسفة، فقد تجادل أفلاطون وأرسطو حول الموضوع. ومسألة الانتقال من النوع (الإنسان) إلى الفرد (أخيل)[3] قد عولجت من قبل أفلاطون بالطريقة الآتية: هنالك عالم من الأفكار أو (الأشكال) الخالصة والخالدة، ولا يعد كل فرد في هذا العالم الأرضي إلا نسخة غير كاملة عن تلك الفكرة أو الشكل الخالص.

كل شيء من هذا العالم ما هو إلا انعكاس محدود لشكل خالص وكامل يوجد في عالم الأفكار. إن هذه المثالية قد نُقدت وعُورضت في وقتها من قبل أحد معاصري أفلاطون وهو (إنتستانس)[4] الذي رد على أفلاطون بقوله: «إنني أرى فرساً، لكنني لا أرى فروسية»، كما اعترض أرسطو على التصور المثالي للأشكال الخالصة والمنفصلة عن المادة. يرى أرسطو أن الأشكال في علاقة جوهرية مع المادة: إن الفرس ينجب فرساً آخر، وذلك بأن يورثه أو بالأحرى ينقل إليه شكله ومادته في الوقت نفسه. بالطبع، لم يكن أرسطو يعرف شيئاً عن الوراثة، لكنه كان يهتم كثيراً بالتوالد ونمو الكائنات. ويمكن القول إن تحولات الكائن الحي تشكل واحدة من المقاربات الأساسية لفهم فلسفته وأعماله.

إن النقاش حول هذا الموضوع قد أسال كثيراً من الحبر في العصور الوسطى، وبخاصة أثناء ما يعرف بنزاع الكليات. فقد عارض دانس سكوت (1308 - 1266) فكرة الكليات، والذي يعد مبدعاً لمفهوم التفرد. إن النزاع، الذي كان يدور حول عملية الانتقال من العام إلى الخاص، قد استنفد في نقاشات لا متناهية قبل أن ينطفئ، لكنه أُعيد بعثه، منذ فترة، وذلك بفضل تطورات جديدة.

ولا يمكننا أن نناقش مسألة التفرد من دون الإشارة إلى مؤلف محوري هو جيلبرت سيموندو (1924-1989)[5]. إن الاهتمام الحالي بهذا الفيلسوف لا يساويه إلا اللامبالاة تجاهه خلال الأربعين سنة الماضية. لقد عرف سيموندو بمؤلفه الكلاسيكي: «في

شكل وجود الأشياء التقنية» 1958. لم يكن هذا الكتاب إلا أطروحته المتممة لأطروحته الأساسية الخاصة بـ «التفرد على ضوء مفهومي الشكل والإعلام»[6].

يتميز هذا الكتاب بالتعقيد، وبطابعه المجرد والمحكم، وموضوعه (التحول الجيني)، و(التشابه)، و(العلاقة)، و(الحالة المستقرة نسبياً)، لكن مع ذلك لا يمكن تجاوزه إذا علمنا أن وجهته هو (تأسيس العلوم الإنسانية)، وذلك من خلال التوفيق بين البيولوجيا وعلم النفس والعلوم الاجتماعية.

بنى سيموندو نموذجاً عاماً يهدف إلى التوحيد بين نظرية الشكل[7] ونظرية الإعلام[8]. وفكرته العامة هي أن شكل أي شيء معين، (شجرة، إنسان، جهاز تلفزيون)، إنما هو حصيلة نقل معلومات (بيولوجية، كيميائية، كهربائية، اجتماعية) من وسط أو محيط معين إلى وسط أو محيط آخر. فالكائنات الحية، والتنظيمات الاجتماعية، والفكر الإنساني، والتقنيات، نابعة كلها من خلال بث أشكال بواسطة رسائل تنتشر ثم تتفرد بتأويلها.

وهنالك فكرة أخرى أساسية عند سيموندو، وهي أن التفرد ليس نتاجاً نهائياً. إن الكائنات تتكيف وتتغير وفقاً للوسط أو المحيط. إن التفرد عملية دائمة، والفرد هو كائن في حالة صيرورة دائمة.

- رؤية جديدة للحي:

سيكون سيموندو سعيداً لو أُتيح له أن يطلع على الأعمال الحالية في مجال بيولوجيا النمو أو المجال الجديد لما يعرف بـ(évo-dévo) [9]، الذي يبدو أنه في توافق تام مع حدسه حول الفرد الصيرورة. لننظر على سبيل المثال في كتاب «ما الكائن؟» لعالم الأعصاب البيولوجي «ألان برشيونتز»، المختص بنمو الدماغ، ويشغل حالياً كرسي البيولوجيا في «الكوليج دو فرانس». لقد وصف عملية التفرد بأنها عبارة عن انتقال من شكل عام إلى كائن خاص. وعلى هذا الأساس، فإن الفراشة يكتمل شكلها عندما تمر بمراحل عديدة من التحولات أهمها: اليرقان، اليسروع، الفراشة، وأنه إذا لم يكن هنالك مثيل لهذه التحولات البارزة في الكائنات البشرية، فإن هنالك تحولات (صامتة). فمن مرحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ، هنالك تحولات وتغيرات جسدية مستمرة، وتتم بطريقة عجيبة، ومع أنها بطيئة إلا أنها متدرجة. وإن التحول ليبدو كبيراً، إذا ما قارنا صورتين لشخص واحد بفارق عشر سنوات، بحيث تظهر ذلك الشخص في هيئة غير معروفة نسبياً. إن هذا التحول لا يرجع إلى حالة الشيخوخة فحسب، بل إلى حالة التجدد الخلوي الدائم، ففي سنة واحدة، تتجدد خلايا جسدنا بشكل كامل تقريباً.

وبالنسبة لبرشيونتز، فإن التفرد هو عملية تشكل وإعادة تشكل دائم، وليست نوعا من التخطيط المتقن بواسطة (برنامج جيني أو وراثي)، الذي نعرف اليوم أنه لا وجود له[10]. لكن في المقابل، نقبل اليوم أن تكوين أي عضو إنما يتم من خلال عوامل وراثية، وبخاصة (مورثات أو جينات النمو)، وبما يعرف بـ (عمليات التخلق المتعاقب).

وهنالك مقاربة أخرى جديدة حول التفرد البيولوجي قدمها جون جاك كيبياك في كتابه «أصل الأفراد»[11]. إن نظريته تعيد النظر في الحتمية الوراثية الخاصة، ومنافسها الأساسي المتمثل في الأنموذج التنظيم الذاتي الذي رأى فيه بعضهم بديلاً للبرنامج الوراثي[12]. وبالنسبة لكيبياك، فإن عملية التفرد البيولوجي تتحقق من خلال عمليات انتقاء وانتخاب داروينية، والتي تقع في قلب العضو، الذي يكون في حالة تشكل. وعليه، فإن الفرد ليس برنامجاً ولا تنظيماً ذاتياً، وإنما يتكون تدريجياً بواسطة عملية، حيث يتداخل في الوقت نفسه الانتشار الخلوي مع حالات الهدم والانتخاب الذاتي، وذلك وفقاً لتسلسل حتميات متعاقبة.

ووفق هذه الرؤية الجديدة للكائن الحي، فإن التفرد البيولوجي من الجنين إلى مرحلة البلوغ عبارة عن بناء متدرج ومتواصل، وليس نوعاً من الخلق الأولي. إنه يتم بشكل دائم وبالتبادل مع المحيط البيولوجي، والاجتماعي، والثقافي، حيث يستطيع العضو أن يتمثل ويهضم مواد بنائه.

وهذا يعني أنه من أجل أن يكوّن العضو قوامه وكثافته، فإن عليه أن يرسم حدوده مع العالم الخارجي. ومن بين الإجراءات الخاصة بالتفرد هنالك نظام المناعة. لقد كان التمييز بين الذات وغير الذات أحد الرهانات الأساسية في موضوع استقلالية الأعضاء. وقد كان هذه التمييز ضرورياً من أجل التعرف وتحييد الجراثيم (البكتيريا، والفيروس المرضي) التي تهدد سلامة العضو. لقد شكل الأنموذج (الذات وغير الذات) أحد الأسس التي يقوم عليها علم المناعة، لكنه اليوم موضوع نظر، بل وإعادة نظر. ولم يبق إلا تعيين الحدود بالنسبة للعضو، حيث يشكل ذلك تحدياً مركزياً لبقائه واستمرار حياته.

- من البيولوجيا إلى علم النفس:

هنالك بالطبع توازن بين البيولوجيا وعلم النفس عندما نناقش مسألة الذات وغير الذات، فقد ارتبط مفهومه في علم النفس بنظرية كارل يونج. لقد كان لعالم التحليل النفسي هذا مفهوم عالٍ للتفرد، ولأنه لم يكن يرى في التفرد مجرد أن يكون أحدهم فرداً، لأننا كلنا كذلك، وإنما تحقيق أو بلوغ مرحلة من الاكتمال الذاتي، وهي مرحلة (الإنسان الكلي). إن البالغ يصل إلى مرحلة التفرد عندما يجد (وجهته الخاصة) من خلال عمل شخصي دؤوب. إن هذا التصور، الذي قدمه يونج، يستعمل اليوم لفهم أزمة مرحلة المراهقة وإمكانية التصالح مع أهداف حياته[13].

لم يكن يونج هو الوحيد، الذي اهتم بمفهوم التفرد، لقد استُعمل لوصف مرحلة من مراحل الحياة المختلفة تماماً وهي مرحلة الطفولة، وذلك عندما يحاول الطفل أن يستقل عن أمه. إن عالمة النفس التحليلي الأسترالية – الأمريكية مرغريت مالهر (1985 - 1897)، وهي صديقة لآنا فرويد، وظفت مفهوم التفرد في علم النفس الطفل[14]. وفي نظرها، فإن الأشهر الستة

الأولى من حياة الطفل تتميز بـ (الامتزاج)، حيث يتوحد الطفل مع أمه. ثم تليها مرحلة الانفصال، وذلك (من 8 إلى 36-30 شهراً)، حيث يتشكل الطفل، وفي الوقت نفسه يستبطن تصوراً ذهنياً لأمه (بحيث يستعمله كبديل في حالة غيابها). وإن أي اضطراب يصيب هذه المرحلة يؤدي إلى أزمات نفسية للطفل، مثل الانطواء أو (الانعزال التام)، أو التكافل أو (رفض الانفصال).

ينجم عن هذا أن التفرد بالنسبة ليونج هو ظاهرة متأخرة تخص مرحلة المراهقة وهي بالنسبة لعالمة النفس، تحدث في مرحلة الطفولة. ولكن، لماذا لا تحدث في بطن الأم عندما يبدأ الجنين بالإحساس؟ ولماذا يرتبط هذا التفرد بانبثاق الوعي الذاتي؟ ولماذا هو خاص بالبشر؟ فقبل كل شيء، هنالك حيوانات أخرى تتمتع بجهاز عصبي متطور يثبت أحاسيس ورغبات، ويشعر برسائل الجسم مثل الجوع، والبرد، والألم، واللذة، أفلا تكون هذه الحيوانات متفردة؟ تلك هي بدقة الأطروحة، التي يحاول عدد من علماء الأعصاب تطويرها، بحيث يطرحون فرضية (الوعي بالذات) بوصفه ظاهرة متأصلة في جسد وتاريخ الكائن الحي.

ومما لاشك فيه أن مفهوم الوعي غامض، ولا يحظى بالإجماع عند علماء النفس والاجتماع، لكننا نتفق على الأقل بأن هنالك مستويات من الوعي. وعلى هذا الأساس، اقترح أنطونيو دامازيو في كتابه «الشعور بالذات» (1999) نواة أولية للوعي، حيث تقام الأحاسيس الجسمية مثل الألم، ثم تليها الذات المركزية (أي مجال الأفعال التي تتم مع البيئة الخارجية)، والذات الذاتية، أي (المكان الذي يحدث فيه الوعي أو التفكير، أو الوعي الممتد، حيث تتحدد الذات باسمها، وبذكرياتها، وبمشاريعها)، فعندما أُصاب (بالاحتراق)، على سبيل المثال، فإنني أشعر بألم نابع من جسمي بشكل ذاتي، والذي يعد بمنزلة شكل أولي للوعي. إن الكلب، والقطة، والسمك، كلها مجهزة بنظام عصبي معقد، تمتلك الوعي الأولي، وبالتالي تشعر بالألم.

وإجمالاً، فإن الوعي الذاتي هو عملية متدرجة تنتقل من الوعي الأولي المرتبط بالأحاسيس القاعدية: ألم، لذة، جوع، برد..إلخ، ولا يخص الإنسان وحده، إلى غاية الوعي الممتد الخاص بالإنسان القادر أن يُسمِّي، وأن يعين هويته، وأن يتذكر ماضيه، وهو ما يسميه بول ريكور بـ «الهوية السردية»[15]. لقد بدأنا نعرف اليوم أفضل المراحل التي تتشكل منها هذه الهوية، وذلك بدءاً من الشعور بأن يكون الفرد شخصاً، ومن ثم تفرده من خلال قراراته وأفعاله[16].

ومع انبثاق الفرد الواعي، وفعاليته (الشعور بأنه الفاعل في وجوده)، فإننا نتقدم ببعد جديد في التفرد ألا وهو بعد (العلوم الاجتماعية). لقد ظهر مفهوم التفرد منذ سنوات عدة عند مجموعة من علماء الاجتماع، الذين أرادوا إعادة النظر في (الرواية الكبيرة) المؤسسة، التي كانت ترى أن الفرد إنما هو اكتشاف حديث في التاريخ. ووفق هذه الرواية، فإن الكائن الإنساني في المجتمعات التقليدية كان مندمجاً في الجماعة، كما أن الجماعة لا

تترك له إلا هامشاً صغيراً لتأكيد فرديته، وذلك قبل أن يتحرر عبر مراحل تاريخية معينة، كان أولها مرحلة عصر النهضة الأوروبية. إن هذه الرواية الكبيرة، وهذا السرد المطول، يُعاد في الوقت الحالي النظر فيه من قبل عدد من العلماء الذين قدموا أبحاثاً تبين أن الفرد ليس اكتشافاً غريباً، وأنه كان موجوداً دائماً، وأننا خلطنا بين الفرد والنزعة الفردية والتفرد.

- الفرد: بنية مدمجة

ما الذي يمكن أن نخلص إليه من خلال هذا العرض السريع لألغاز التفرد؟ أولاً، إن التفرد عملية عامة يمكن ملاحظتها على أكثر من مستوى وسلم إحيائي، ونفسي، واجتماعي. وثانياً، إن التفرد ليس ظاهرة متأخرة تصيب بشكل متأخر التاريخ الفردي أو الجماعي، وليست كذلك ظاهرة أولية، تظهر منذ الولادة. التفرد هو قبل كل شيء عملية تتكون من طبقات ذاتية متداخلة ومتمازجة.

يؤدي هذا إلى القول إن كل فرد هو، وفي الوقت نفسه، يَتكوَّنُ ويكَوِّن وحدة خاصة. يَتَكَوَّن من طبقات ذاتية خاصة ومدمجة، ويكَوِّن عنصراً يندمج غالباً في مجموعات واسعة جداً، لكنه في جميع الأحوال يشكل وحدة لها حدودها وجاهزيتها الخاصة بحفظ البقاء والتأثير في محيطه وبيئته. ومن هنا، يظهر ذلك الشعور بأن يكون فرداً، وذاتاً لنفسه، وذاتية مركزية، وفريداً من نوعه(17).

الهوامش

(1) الطابعة (3D): طابعة ذات أبعاد ثلاثية، تتميز بتعقدها ودقتها، وتستعمل في المصانع وفي المكاتب لتصوير الورق والبلاستيك والحديد والخزف والخشب. ولقد وصفت من قبل الأوساط التقنية بالاكتشاف الذي سيقلب رأساً على عقب عالم التكنولوجيا - المترجم.

(2) نزاع الكليات: المقصود بنزاع الكليات هو النقاش الذي دار في العصور الوسطى حول طبيعة الكلمات العامة مثل (الشجرة، الحيوان، الإنسان) بين الإسميين الذين اعتبروا تلك الكلمات العامة مجرد كلمات، وأن الكلمات المفردة مثل (شجرة الصفصاف، وهذه البقرة، وأحمد) هي الكلمات الحقيقية، وبين الواقعيين الذين يرون أن الكلمات العامة تملك وجوداً واقعياً بغض النظر عن طابعها العام والمجرد - المترجم.

(3) أخيل: اسم يوناني يشير إلى البطل الأسطوري الذي كان له الدور الحاسم في حرب طروادة، ويعتبر البطل الرئيسي في إلياذة هوميروس - المترجم.

(4) إنتستانس: فيلسوف يوناني (370-437 ق. م)، من تلامذة سقراط. يعد مؤسس المدرسة الكلبية المشهورة بنقدها وعدم اكتراثها بالأعراف والتقاليد الاجتماعية - المترجم.

(5) جيلبرت سيموندو: فيلسوف فرنسي معاصر(1989-1924)، اهتم بالفلسفة والتقنية، وطور مفهوم الشكل الذي استعمله في بناء نموذج خاص بالعلوم الإنسانية. من أهم أعماله: التفرد على ضوء مفهومي الشكل والإعلام - المترجم.

(6) Gilbert Simondon, L›individuation a la lumière des notions de forme et d›information, Million, 2005.

(7) نظرية الشكل: تحيل هذه النظرية في الغالب إلى النظرية التي أسسها علماء النفس الألمان وتعرف بنظرية (الغشتطالت) أو الصورة، والتي ترى أن عمليات الإدراك، والذاكرة، والذكاء تقوم بعملية اختزال المعطيات الواقعية في أشكال تعطي دلالة أو معنى للواقع، ثم توسعت هذه النظرية لتشمل مجالات الفلسفة ومختلف العلوم الإنسانية، وذلك لأنها تعطي الأولوية للنظرة الكلية على الأجزاء - المترجم.

(8) نظرية الإعلام: تشير إلى نظرية القياس الكمي في الإعلام التي قدمها لأول مرة في العام 1948 كلود شانون. وتعتبر هذه النظرية الرياضية محاولة لحل مشكلة تقنية تتمثل في كيفية نقل معلومة عبر وسيلة اتصال كالهاتف مثلاً. ولقد سمحت هذه النظرية لأول مرة بالقياس الكمي للمعلومة المتضمنة في رسالة معينة، وذلك بعيدا عن معناها و/أو دلالتها. ولقد كان لها تأثير كبير على علوم الاتصال - المترجم.

(9) (Evo-Devo): اختصار لفرع علمي هو (evolutionary developmental biology/biologie évolutive du développement)، أي البيولوجي التطورية للنمو وهو فرع علمي جديد من فروع علم البيولوجيا التطورية. يدرس نمو الأعضاء الحية من خلال مورثات النمو والعوامل المؤدية إلى ذلك - المترجم.

(10) Jean-François Dortier, Le vivant repense, in, Communications, N° 91, 2012/2.

(11) Jean-Jacques Kupiek, L›origine des individus, Fayard, 2008.

(12) John Maynard Smith, La construction du vivant. Gènes, embryons et évolution, Cassini, 2001; & Henri Atlan, Le vivant post génomique ou qu›est-ce-que l›auto-organisation? Odile Jacob,2011.

(13) Christophe Faure, Maintenant ou jamais! La transition du milieu de vie, Albin Michel, 2011.

(14) Margaret Mahler, La naissance psychologique de l›être humaine, Payot, 1980.

(15) Paul Ricœur, Ecrits et conférences, t.III, anthropologie philosophique, seuil, 2013.

(16) Serge Bredart et Martial Van der Linden(coord.), Identité et cognition. Apport de la psychologie et de la neuroscience cognitive, de Boeck, 2012.

انظر المقال: أفراد سابقون، وأفراد بعيدون في العدد نفسه من مجلة: العلوم الإنسانية، ص 43-40 .

- Xavier Molénat, Individus d›avant, individus d›ailleurs, in, Sciences Humaines, N°256, février 2014, p. 40-43.

(18) Entretien avec Marcel Gauchet, Le nouvel âge de l›individu, in, Science humaines, N 219, octobre 2010.

أفراد سابقون، وأفراد بعيدون

بقلم: كسافيي مولينا
ترجمة: أ. د. الزواوي بغورة *

العنوان الأصلي للمقال:
Individus d›avant, individus d›ailleurs، ونشر في مجلة Sciemces Humaines، عدد 256، فبراير 2014.

يعد الفرد اكتشافاً من اكتشافات الحداثة الغربية. تلك هي الرواية السائدة في العلوم الاجتماعية، فمنذ عهد مؤسسي علم الاجتماع لغاية المفكرين المعاصرين للفرد، فإن هذه الرواية تقوم على نوع من القطيعة بين «السابق» و«اللاحق».

- Xavier Molenat, “Individus d’avant, individu d’ailleurs”, Sciences Humaines, N°256, pp.40-43, février 2014 .
Translated and reprinted with permission by NCCAL-Kuwait 2014.

* أ. د. الزواوي بغورة: أستاذ دكتور في قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الكويت.

الرواية الكبرى الحديثة

السابق، هو مختلف المجتمعات إلى نهاية العصور الوسطى، حيث يظهر الفرد وكأنه عنصر مدمج في الجماعة التي تنظمه وتصنفه وترتبه. وسواء تعلق الأمر بمجموعة، أو قبيلة، أو طائفة، فإن المبادرة الفردية لا تحتل مكاناً في هذه الجماعات المنظمة، وكذلك الحال في كل ما يتعلق بتأكيد الذات، أو كل ما يحمل الوعي الفكري، فـ «كلما كانت المجتمعات بدائية ساد التشابه بين الأفراد الذين يشكلونها». هذا ما أكد عليه إميل دوركايم في كتابه «تقسيم العمل الاجتماعي» (1893). ووفق هذا الكتاب، فإن الفرد لا يستطيع أن ينتمي لأي جهة معينة في المجتمعات العتيقة، لأن الوعي الفردي يتبع حركة الوعي الجماعي مثلما «يتبع الشيء مالكه أو صاحبه».

اللاحق، هو عمليات التفردن (individualization)[1]، التي بدأت مع عصر النهضة. وكما يذكر بذلك كريستيون لو بار [2]، فإنه في هذه المرحلة، (وبالطبع في أوروبا)، توقف المؤرخون عند العلامات الأولى للتعبير عن أشكال من التفردن الفردي. ظهر ذلك جلياً في الفن: فن التصوير الشخصي، الذي تعمم، وكذلك عندما بدأ الرسامون يوقعون على لوحاتهم وأعمالهم، كما تجلى ذلك في الإصلاح البروتستانتي، الذي «أجرى علاقة فردية مع الله»، وبرزت الرأسمالية (ومعها ظهر ذلك الوجه «الحر» الذي يتمثل في المقاول)، وأشكال الحياة الخاصة، التي أسهمت في فك الروابط الاجتماعية التي تُثبِّت الأفراد في مواقعهم. ووفق نوربرت إليا، فإن العملية الحضارية، التي رفعت الشرعية عن العنف وقوَّت في الوقت نفسه الإكراه الذاتي، شجعت على تكوين وتشكيل نوع من (الجوانية أو الحياة النفسية القوية) التي من خلالها «تمكن الفرد من أن يحتفظ بأفكاره المناهضة والمتمردة».

لقد شكلت الثورة الفرنسية مرحلة ثانية بحيث أدت إلى ظهور «الفرد الديموقراطي». لقد كان قانون الثورة فردياً للغاية، فبالإضافة إلى البيان العالمي لحقوق الإنسان، فإنه قد أقرَّ الحق في الملكية الخاصة، وأصبح الزواج تعاقدياً، وتحدى الروابط المهنية. ولقد تقوى هذا التفردن من خلال تعميم الاقتصاد الليبرالي (تحرير سوق العمل). وعلى مستوى الأفكار، فإن الرومانسية قد رفعت إلى القمة قيم «الأصالة، والفردية، والجدة»، و«أكدت على الحق المطلق في التعبير عن الذاتية».

وإذا ما تتبعنا لو بار، فإن (فردية ثانية) قد ظهرت، وذلك منذ ثلاثين سنة أو يزيد قليلاً، فمنذ أحداث مايو 1968 وبداية الأزمة، فإن الفرد قد تحرر نهائياً من كل هوية مفروضة. وتقهقرت الطبقات الاجتماعية والانتماءات الدينية، وبرزت تحولات عائلية جديدة، ومعها رأسمالية مرنة ومتحركة تدعو كل فرد إلى أن يبحث في نفسه عن أسس فعله وسلوكه وتصرفه سواء من أجل الأسوأ أو الأحسن.

مجتمعات بلا أفراد؟

إن هذه الرواية الممجدة لازدهار الفرد قد وجدت سنداً لها أيضاً في التقابلات الكبرى التي صُممت من قبل علماء الاجتماع الكلاسيكيين، ومنها التقابل بين الجماعة والمجتمع، الذي صاغه فرديناند تونيي (1887)، أو التمييز الذي وضعه دوركايم بين التضامن الآلي (الميكانيكي) والتضامن المنظم في تقسيم العمل الاجتماعي. إن هذين العالمين يشتركان في تمييز المجتمعات وفق درجة الإكراه الاجتماعي المفروض على الأفراد الذين يشكلون هذا المجتمع. لقد صمم الأنثربولوجي لويس ديمون، المختص في دراسة المجتمع الهندي، تقسيماً أصبح مقبولاً ومشروعاً، وهو التقسيم القائم بين المجتمعات الكلية/ الشمولية (holiste)، بمعنى المجتمعات، التي تقوم بإلحاق الفرد بالكل الاجتماعي (الهيرارتي، 1967)، وبين المجتمعات (الفردية)، حيث تكون القيم الأولية هي قيم المساواة وحرية الأشخاص. ووفق ديمون، فإن هذا النوع من المجتمعات، التي تتفق مع المجتمعات الغربية الحديثة، تعد مجتمعات غريبة على مستوى التاريخ البشري.

إذن، يبدو أن الأمر واضح: هنالك مجتمعات أفراد، وهي «المجتمعات الغربية»، ومجتمعات بلا أفراد، وهي «المجتمعات الأخرى، أو الآخرون». ولكن مع ذلك، هنالك أصوات منشقة، أعلنت اعتراضها على هذه المانوية[3]، وهذه الرواية الأوروبية الكبرى. ففي العام 2005،

أفراد سابقون، وأفراد بعيدون

بيّن مجموعة من المؤرخين المختصين في العصور الوسطى، وبإشراف المؤرخ دومينيك أيقونا برا، أن العصر الوسيط لم يكن مجتمعا مغلقاً كما نتصوره [4]، فهنالك ممارسات فردية بدأت في الظهور منذ القرن الحادي عشر، وذلك من خلال «التسمية والسيرة الذاتية». وحياة الكنيسة نفسها لم تقم فقط على المعايير، التي يمكن ملاحظتها بدقة، لأنه عند النظر في الحياة الشخصية للهيئة الكنسية فإنها تكشف بأنها تترك جزءاً للاستراتيجيات، والطموح الشخصي، والصراع على السلطة، والبحث عن المجد، كما نجد أيضاً في هذه المرحلة العناصر الحقيقية الأولى «لعلم النفس الحياة الداخلية».

وأخيراً، جمع إيمانويل لوزرون، المختص في الأدب الياباني، مجموعة من علماء الاجتماع والمختصين في الحضارات المختلفة (التي لا تتقاطع غالباً) من أجل دراسة أثر «الأفراد في بقية العالم» [5]. إن المرور بالصين وأفريقيا وأمريكا الجنوبية كان القصد منه واضحاً، وهو وفق لوزرون: «رفع النزعة الغربية على العلوم الاجتماعية، وذلك من أجل أن تهتم أكثر بأولئك الأفراد الذين ما فتئوا يظهرون خارج الغرب». إن هذا الطموح يتقاسمه مع عالمين بارزين من علماء الاجتماع، وهما فرانسوا دو سينلي ودانيلو ماتشيلي، اللذين ذهبا إلى القول إن: «التحديث الذي طال عدداً من بلدان الجنوب منذ بضعة عقود يفرض على علم

الاجتماع أن يفتح رواياته أو سردياته على التجارب الوطنية الأخرى» [6].

في البناء والتحول

إن هذا البحث عن الأفراد البعيدين أو السابقين يعد استمراراً لأعمال بعض المؤرخين المختصين في التاريخ القديم، الذين بينوا منذ فترة طويلة بعض ملامح «الذات» اليونانية والرومانية. فمثلاً، إن جون بيير فارنو في كتابه: «الفرد، الحب، الموت» (1989)، توقف عند التعبيرات الفردية، وذلك من خلال الشعر الغنائي الذي يتحدث بضمير المتكلم عن العواطف، وعن الحب، وعن الندم. وبدوره، يروي المؤرخ بول فين، في كتابه «المجتمع الروماني»، بعض «حالات الحب المجنون» مثلما هو الحال في حكاية «ميسالين»، وهي سيدة رومانية أرستقراطية فاسقة تطلَّقت من زوجها كلود من أجل أن تعيش حبها مع سيليس الجميل، كما يجب الإشارة أيضاً إلى أعمال ميشيل فوكو حول «الاهتمام بالذات» في كتابه «تأويل الذات»(2001) [7]، وخصوصاً حول التقنيات التي يستعملها الأفراد في القديم من أجل أن يشكلوا أنفسهم، ومن أجل أن يحولوا ذواتهم، سواء تعلق الأمر بأجسادهم (الزهد) أم أرواحهم (القراءة، امتحان الضمير...).

طرق عديدة للتفرد

لكن الإصرار على وجود الأفراد في كل مكان، يفرض طرح السؤال الآتي: هل نتحدث عن موضوع واحد؟ إن المؤرخين المتخصصين في التاريخ القديم واضحون جداً حول هذه النقطة. إذا كان الأفراد، الذين اكتشفوهم، يتمتعون بنوع من الجوانية أو الحياة الداخلية، فإنهم بعيدون عن ممارسة الاستبطان (من أنا؟)، هذا هو السؤال الذي لم يطرحه اليونانيون أو الرومانيون، لكنهم بحثوا مسألة إذا كان وجودهم يتطابق أو يتفق مع المبادئ التي يجب أن تقودهم. وبشكل عام، فإن الأفراد الذين تمت معاينتهم في العصور الوسطى، أو في العالم غير الغربي، لا يستفيدون كلية مما يمكن تسميته بـ «الدعامات أو الأسانيد الاجتماعية»، وذلك وفق عبارة روبرت كاستال [8]، أي (الضمان المادي، الحماية الاجتماعية، التربية)، التي تسمح لهم بأن يعيشوا حياتهم بشكل مستقل نسبياً. لكن هل يعني ذلك أنهم لا يستحقون أن يكونوا أفراداً؟

إن هذه الأعمال كلها تؤدي إلى انفجار مفهوم الفرد الذي كان مفهوماً عاماً، وتدعو إلى ضرورة تمييز محاور عديدة من التفردن، تتفق قليلاً أو كثيراً، وذلك وفق المراحل والبيئات. ومن بين الأشكال الأولية لتأكيد الذات هنالك العزلة المكانية، والمثال على ذلك هو الزاهد أو الناسك، الذي يعتزل المجتمع ويعتكف ويكرس حياته للتأمل. وهنالك بُعد آخر، وهو وجود تقدير الحياة الخاصة، التي تسمح بالانفلات من طغيان الجماعة، وتدبير فضاء خاص، بحيث لا ينفصل الجانب المادي عن الجانب الروحي. إن العلاقة بالذات، وفق

أفراد سابقون، وأفراد بعيدون

ميشيل فوكو، هي: «الأشكال التي تدعونا لأن ننظر لذواتنا كموضوع معرفة ومجال للفعل، وذلك من أجل أن نتحول، وأن نصحح أنفسنا، وأن نتطهر، وأن نحقق خلاصنا»[9]. لقد شكلت هذه الممارسة شكلاً غالباً للتفردن من خلال تشكل حياة نفسية داخلية شخصية. وكذلك كان الحال بالنسبة للحقوق الفردية (كحرية التعبير (...)، مروراً بالحق في الطلاق).

باختصار، ليس هنالك طريقة واحدة لوجود الفرد، وإنما هنالك طرق عديدة، ومثلما أشار إلى ذلك لوزورنو، فإن: «أحد مظاهر ضعف الرواية الكبرى للفرد هو الاعتقاد بأن جميع الأبعاد هي من حيث المبدأ تلتقي في الغرب، وأنها غائبة في مناطق أخرى»[10]. يبقى أن نسأل إذا كانت خصوصية المجتمعات الحديثة تتمثل في تراكم عدد متزايد من أشكال التفردن. ومهما يكن، فإن إعادة النظر في هذه الرواية الكبرى أو السرد الكبير يثبت أن الفرد أبعد من أن يكشف عن كل ألغازه.

الهوامش

(1) يشير هذا المصطلح (individualisation) إلى عمليات التفرد، التي لحقت بالفرد الغربي، ويختلف عن النزعة الفردية (individualisme).

(2) Christian Le Bart, L'individualisation, PSP, 2008.

(3) المانوية (manichéisme) نسبة إلى ماني، وهو حكيم فارسي من القرن الثالث الميلادي، حاول أن يجمع بين الدين المسيحي والزرادشتية التي تقول بثنائية الخير والشر.

(4) Brigitte Bedos-Rezak et Dominique logn-Prat (dir.), L'individu au Moyene Age, Aubier, 2005.

(5) Emmanuel Lozerand (dir.), Drole d'individu, Klincksieck, a praitre en 2014.

(6) Danilo Martucelli et Francois de Singly, Les sociologies de l'individu, Armond Colin, 2012.

(7) ميشيل فوكو، تأويل الذات، ترجمة الزواوي بغورة، دار الطليعة، بيروت – لبنان، 2011.

(8) Robert Castel et Claudine Haroche, Propriete privee, propriete sociale, propriete de soi.Entretiens sur la construction de l'individu moderne, fayard, 2001.

(9) Michel Foucault, Histoire de la sexsualite.t.III, Le Souci de soi, 1984, reed.Gallimard, 1997.

(10) Emmanuel Lozerand, Les a-t-on vraiment tous vus? Lozerand (dir.), op-cit.

ميادين البحث الجديدة في التاريخ

بقلم: تيري جوبارد
ترجمة: أحمد الشيخ*
مراجعة: د. مجدي صالح**

العنوان الأصلي للمقال:
Les Nouveaux Chantiers de l'histoire، ونُشر في مجلة Sciences Humaines، العدد 250، يوليو 2013.

قضايا بحثية جديدة ومعالجات جديدة وتساؤلات جديدة مرتبطة بتطور المجتمعات.. لقد عرفت مجالات عمل المؤرخين تحولات عميقة منذ عشرين عاماً.

تغيرت طريقة كتابة التاريخ منذ عشرين عاماً، حتى تتكيف مع الموضوعات الجديدة المطروحة، وما نشأ عنها من تساؤلات جديدة ومناهج جديدة. فالتاريخ له أيضاً تاريخه. وبما أن العالم قد تغير منذ أحداث 11 سبتمبر والربيع العربي، فإن المؤرخين كذلك اضطروا، بصورة ما، إلى أن يفكروا في هذا العالم بصورة مغايرة.

- Thierry Jobard, "Les Nouveaux chantiers de l'histoire". Sciences Humaines, N.250 Juillet, 2013 . Translated and Reprinted with Permission by NCCAL – Kuwait 2014.

* أحمد الشيخ: كاتب وصحفي ومؤلف ومترجم لعدة كتب من الفرنسية إلى العربية، وعمل في عدة صحف ومجلات عربية. مؤسس ومدير المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية.

** د. مجدي عبدالحافظ صالح: أستاذ الفلسفة الحديثة والمعاصرة في جامعة حلوان بالقاهرة.

التاريخ على مر الزمن

كيف يُكتب التاريخ اليوم؟ لقد تنوعت القواعد التي تحكم هذا الحقل العلمي مع مرور الزمان. ومع أن مطلب الدقة المنهجية ظل قائماً، إلا أن المؤرخين، في تعاملهم مع التطورات ومع حاجات المجتمعات، كانوا يجددون دوماً موضوعات بحثهم وطرق معالجتها. وفي فرنسا، على وجه الخصوص، نجد أعمالاً رائدة تركت بصمتها على تطورات عملية التأريخ وما نجم عنها من ظهور موضوعات ومناهج وأبعاد جديدة.

وهكذا، ظهر في العام 1974 كتاب جماعي بعنوان «كتابة التاريخ»، أشرف عليه جاك لوغوف وشاركه مجموعة من هيئة تحرير مجلة الحوليات (إمانويل لوروا لودري، وجاك ريفيل، وأندري بروجير). إذ دعوا (لما أطلقوا عليه) تاريخ العقليات (بمعنى تاريخ ما للتمثلات العقلية)، وهو ما استهله هذا التيار بثلاثة مجلدات كبيرة تبرز البعد البنيوي والأنثروبولوجي لما كان يُقدم آنذاك بوصفه «التاريخ الجديد». كان يتجلى في هذه النصوص أيضاً التأثير الماركسي وكذلك طموح ما نحو كتابة تاريخ شامل، في هذا يكتب جاك لوغوف: «ينبغي على المؤرخين ألا يتوقفوا عن السعي نحو امتلاك الأفق والطموح نحو تاريخ يعانق مجمل تطورات المجتمع وفقاً لنماذج جامعة».

ونجد بعد عشرين عاماً، تجديداً آخر يفصح عن نفسه في مجال التدوين التاريخي، وذلك عبر تلك الحصيلة التي أعدها كل من جاك بوتييه ودومنيك جوليا في كتابهما «الماضي المستعاد تركيبه» (1995) الذي وجدنا فيه أن الرؤى المتراكمة مازالت قائمة، وكذا ظل الأمر بالنسبة للأنساق الكبرى أيضاً، حتى مفهوم «المدرسة التاريخية» ذاته بدا هنا إشكالياً. كان التوجه الكبير الناشئ عن هذا التجدد قد تمثل في تراجع الاهتمام بما هو جماعي، ومنح المكانة ذاتها إلى الفرد، الذي كانت قد أهملته النزعة البنيوية إلى حد ما. يُضاف إلى ذلك أيضاً تفكير المؤرخين حول ممارستهم الذاتية، وحول ما اعترى مهنتهم من تغير، مهنة على طريق التدويل (internationalisation)، وكذلك الدور الاجتماعي للمؤرخين، الذين تم استدعائهم كخبراء في الماضي، كما حدث، أثناء المحاكمات الكبرى للذين عملوا مع النازية (مثل كلاوس باربي، وتوفييه وبابون). ومع كتاب «في ماذا يفكر المؤرخون؟» (2013)، الذي أشرف على إصداره المؤرخ كريستوف جرانجيه، ودشّن جيل جديد من المؤرخين حصيلة أخرى لتطورات حقل التاريخ. لم يكن ينقص هذه الحصيلة الجديد، سواء ما تعلق بالعلاقات الجديدة مع العلوم الاجتماعية والآداب أو بتاريخ ما للعالم أو فيما تعلق بالتاريخ البيئي، أو حتى تاريخ العواطف.

لم يتوقف التاريخ النسوي عن التطور منذ العام 1995، وهو تاريخ ظهور أول عدد من مجلة «كليو»[1]، ومع عنوان فرعي لها «التاريخ والنساء والمجتمع»، لم يمر تاريخ النساء هذا، أو ما سمي فيما بعد بتاريخ «الجندر»[2]، دون أن يثير بعض من المقاومة. وكما تشير دولفين جاردي اتُهِم هذا النمط من التاريخ لأنه، كما يرى البعض، ينال من وحدة التاريخ ذاته، وكذلك لأنه يريد أن يفرض نفسه كميدان خاص للدراسة. إن البعض يراه «طريقة في تحديد علاقات القوة» كما تقول ذلك (جوان سكوت)، بينما ترى دولفين جاردي أن الأمر «يتعلق ببحث الطريقة

التي يسم بها «الجندر» المؤسسات (السياسية القومية أو الدولية، وكذلك القيم والخطابات والممارسات التي تنتهجها هذه المؤسسات والتي تحددها في الوقت نفسه».

غير أن هذا الاهتمام «بالجندر» من قبل المؤرخين والمؤرخات يمكن أن ينطبق أيضاً على ميدان الدراسات الثقافية، ودراسات ما بعد الكولونيالية. في نفس السياق، يحمل كتاب ديبيش شكرا بارتي الكاتب البنغالي عنواناً صريحاً: «تحجيم أوروبا» - (2009)، إذ لم يعد الإنسان الغربي وحده، من يمكنه كتابة التاريخ، وهو الذي سبق وأن حمّله جاك جودي المسؤولية عن «سرقة التاريخ» (صدر كتابه في العام 2010). وتواجه رواية تاريخ العالم، كما كتبها العالم الغربي، انتقادات واسعة بنفس المقدار الذي تتعولم به المعارف، فكل إنتاج للمعرفة يتحدد بالمكان والزمان والفاعل المنتج لهذه المعرفة. وحتى عندما يريد هذا الفاعل أن يخرج عن هذا الإطار يظل جزءاً كبيراً من جهده، غير واقعي، ويظل لزاماً عليه ألا يسيء التقدير وألا يستهدف معرفةً ما كونية ومجردة.

وكما كتب أيضاً كريستوف جرانجيه «أنه في المقايضة الكبرى الصامتة، التي قادت التفكير التاريخي من البنى إلى الفاعلين، ينبغي البحث عن الدوافع الأكثر بروزاً والتي قام المؤرخون من خلالها، في هذه العشرية الأخيرة، إذا جاز القول، بإعادة اختراع الماضي»، إذ بعد أن استثمر المؤرخون السيسيولوجيا البراغماتية في تطبيقها خاصة لدى بولتانيسكي، نراهم يبحثون بعدها وبشكل أقل في دراسة آليات عملية الهيمنة التي يطبقها الفاعلون، والتي كانوا يضعونها في قلب تفكيرهم. يتعلق الأمر هنا، إذا جاز القول أيضاً، بتقليص المنظور من أجل دراسة، حية، للمصادر المعرفية التي استخدمها الأفراد في الماضي.

المؤرخ والذاكرة

إذا كانت طرق كتابة التاريخ قد تغيرت في السنوات الخمس عشرة الأخيرة، فإن الأمر ذاته حدث بالنسبة لمهنة المؤرخ، إذ إن دوره الاجتماعي على وجه الخصوص لم يتوقف، عن التعاظم في الوقت الذي زاد فيه انبهار الجمهور بالماضي. وأصبح المؤرخون على رأس قائمة الدعوات في إحياء الذكريات والاحتفالات على المستوى المحلي والقومي، وتكرس الآن كل منطقة، وكل إقليم، مكاناً مناسباً للمؤرخ في أنشطتها. أكثر من ذلك أصبح التاريخ ذاته موضوعاً سياحياً، وليس هناك أمامنا إلا أن ننتظر ما سيحدث في ذكرى مرور مئة عام على اندلاع الحرب العالمية الأولى.

في السنوات الأخيرة، تدعمت أيضاً علاقة السلطة السياسية بالتاريخ وبالذاكرة. في فرنسا مثلا صدرت قوانين تتصل بالذاكرة (حول إبادة الأرمن وحول العبودية والاستعمار)، كما أثارت المشاريع المجهضة الخاصة بإنشاء دار لتاريخ فرنسا، أو بصورة أقل مباشرة، إنشاء وزارة للهوية الوطنية، صخباً كبيراً. وصار الماضي، أكثر من أي وقت مضى، مؤسساً للهوية الوطنية ورهاناً لشهوات وتنافس حول عمليات إحياء الذكرى، التي كثيراً ما تستدعي التاريخ لأغراض غير البحث عن الحقيقة. وإذا كانت كتابة التاريخ، كما قال مارك بلوخ، هي «فهم الماضي من خلال الحاضر»، فإن المؤرخين يحاولون الابتعاد عن التبسيطات المغرية. وغاية

ما في الأمر نجدهم يقومون بدور «الباحثين عن المزيد من الوضوح» وفقاً لتعبير جيرار نواربيل.

2 - قوة الانفعالات

في إطار الفكر الكلاسيكي المعروف جرت العادة دائماً على أن نعارض بين العقل والمشاعر، لكن الأمور تغيرت الآن.. وفي الوقت نفسه، الذي أظهرت فيه علوم الأعصاب (لاسيما أعمال عالم النفس أنطونيو داماسيو)، الدور المهم للانفعالات وعلاقتها بعقلانية الأفراد، دخلت الانفعالات مجال العلوم الاجتماعية كما هو الحال أيضاً في مسيرة المجتمعات. وأصبحت أحداث 11 سبتمبر نموذجاً، مميزاً لتساؤلات حول تعصب الإرهابيين وكذلك حول الفزع وانطلاقة التضامن التي هزت العالم.

وإذا كان من المعترف به اليوم أن الانفعالات تشارك في تشكيل رؤية الأفراد للعالم، فإن لها أيضاً تاريخها الخاص، وصار تاريخ الانفعالات بالنسبة للمؤرخ ميداناً جديداً للبحث. إذا كان «تاريخ العقليات» قد ازدهر في فرنسا في سنوات (1970 – 1980)، فهذا ما مهد الطريق، ولنتذكر، في هذا الشأن، كتاب جان ديلامو «الخوف في الغرب»، الذي صدر في 1977. في هذا الكتاب المؤسس يرُسي فيه المؤرخ قواعد القطيعة الأساسية في تاريخ الغرب التي تمثلت في القرن الرابع عشر مع ظهور الطاعون وعوداته المنتظمة حتى القرن السابع عشر. لم يكن الأمر يتعلق بـ «إعادة تشكيل الماضي انطلاقاً من مشاعر الخوف فقط»، وإنما إظهار كيف يمكن لهذه المشاعر أن تفسر بعض التصرفات الجماعية.

يهتم المؤرخون اليوم بالانفعالات بوصفها علة تتصرف في الوقائع، ومن ثم صار الغضب والخوف والإذلال قوى تاريخية. وفي كتاب حديث يحمل عنوان «عندما يؤرخ التاريخ لعواطفنا» يحاول المؤلفان أنتوني راولي وفابريس المديا إظهار «أن الانفعالات الجماعية تؤدي دوراً أساسياً في التاريخ، وكيف أن السيكولوجيا الاجتماعية أثرَّت على تطور العالم الغربي». ويؤكدان أن المصلحة ليست وحدها هي الدافع الوحيد للأفعال الإنسانية، وأن الوجدان له نفس المكانة. وكان دائماً من مصلحة السلطة السياسية إدارة وتقنين، بل وخلق الانفعالات التي تخدم تدعيم هيمنتها، وبالعكس يؤدي عدم الانتباه للشعور الشعبي إلى التعجيل بسقوط السلطة القائمة.

يوضح المؤلفان رؤيتهما تلك بالإشارة الى حالة الرعب التي سادت أثناء زلزال بومبي في العام 79 م، وكذلك الرعب الذي ساد لشبونة أثناء زلزال العام 1700، وأيضا الفرح الذي ساد غداة إعلان الحرب العالمية الأولى في أغسطس 1914.

مقولة جديدة للتحليل

يعود السؤال إذن حول طريقة تشكيل الانفعالات: هل هي كونية أم مُنشأة على أساس اجتماعي، وكيف يمكن الانتقال من فردية الشعور إلى انفعال الجماعة؟ يرى جان بالمبلر أن المهم هو التمييز بين الانفعالات والمعايير الجماعية للانفعالات، فثمة انفعالات، كما ثمة مخاوف تتبدد مع الزمان، وبشكل أكثر تحديداً إنه التعبير عن بعض الانفعالات التي لم تعد مقبولة من الهيئة الاجتماعية. وهكذا، نجد أن جرائم الشرف وعنف الأحداث (صغار السن)، وهي ظواهر كانت من الأمور الشائعة في

القرون الماضية، كما يتضح من أعمال روبرت موشمبليد (تاريخ العنف 2008) وبدأت تتراجع بشكل واضح منذ قرنين. لكن كذلك إدراكاتهم وانفعالاتهم قد تغيرت أيضاً. وأصبحت الحساسية تجاه العنف والحكم السلبي المصاحب لها منتشرة في المجتمعات الحالية، وكما أشارت مؤرخة «الجندر» جوان سكوت «صارت الانفعالات مقولة جديدة للتحليل».

3 - **البيئة كموضوع للبحث التاريخي**

صارت البيئة موضوعاً من موضوعات التاريخ، وصدرت سلاسل من الكتب مثل «البيئة لها تاريخها»، لدى دار نشر شامب فالون – التي نشرت، ضمن منشورات أخرى، ترجمة كتاب بعنوان «جديد تحت الشمس، تاريخ البيئة العالمي في القرن العشرين» لمؤلفه جون ماكنيل الصادر في العام 2010 – وأصبحت هذه الكتب الآن كتباً مرجعية. وتتوافق اليوم التحذيرات من تدهور أوضاع البيئة مع الدراسات الجامعية الباحثة عن قياس تأثير التفاعل بين الإنسان والطبيعة.

في البداية، نشأت إشكالية البيئة في سنوات الستينيات من القرن الماضي في الولايات المتحدة، وبما أن الأرض كانت تُستَغل، وبلا صوت يدافع عنها، فإنها كانت تُمثل أيضاً جزءاً من المُضطهدين، الذين ينبغي كتابة تاريخهم. وفي يوم الأرض الأول، في 22 أبريل 1970، تجمع 20 مليوناً من الأشخاص حول هذا الشأن. وكان الباحثون الأوائل، لا سيما على الجانب الغربي (من الأطلنطي) يربطون أعمالهم بنوع من الالتزام النضالي، وكان الأمر يستهدف بالنسبة لهم تحويل ثمرات بحثهم إلى واقع عملي ملموس.

تميز هذا الجيل الأول من المؤرخين في مجال البيئة بالوعي بحجم الخسائر، التي يسببها الاستغلال الاقتصادي المكثف للموارد الطبيعية (والذي كانت تعارضه بساطة المجتمعات التقليدية واعتدالها)، وكذلك تميز هذا الجيل بالعلاقات الخاصة التي تربط الطبيعة بتاريخهم كما لدى الأمريكيين.

وتزايد بشكل ملحوظ إنتاج كتب التاريخ المتعلقة بالبيئة في سنوات الثمانينيات من القرن الماضي. ولم يعد ينظر الى الوسط الطبيعي بوصفه ديكوراً محايداً لمغامرة البشر، وإنما بوصفه الفاعل الحاسم لعلاقاتهم. الآن، صار استخدام مصطلح البيئة لا يخلو من طرح بعض المشكلات. وفي هذا الإطار، نجد فرنسا في تراجع بالمقارنة مع بلاد أخرى في أوروبا، أو حتى الهند أيضاً البلد الذي انخرط بسرعة في هذا الأفق الذي فتحته هذه الطريقة الجديدة في كتابة التاريخ.

ومع أن تاريخ البيئة في الولايات المتحدة الأمريكية لم يكن في الواقع قد تأثر إلا بصورة جزئية بمدرسة الحوليات الفرنسية، فإن المرء لا يستطيع أن يمنع نفسه من التفكير في أن تقاربات أكثر قوة كان يمكنها أن تحدث بين التيارين ولو على مستوى الرؤية المتعلقة بالمدى الطويل. ويرى لوسيان فيفر (المؤسس المشارك لمجلة ومدرسة الحوليات)، على سبيل المثال، أن مصطلح البيئة موسوم بنزعة حتمية. أما فيما يتعلق بتاريخ المناخ، فإن إيمانويل لوروا لودري، على سبيل المثال، يتحدث عن تاريخ بيئة من دون بشر، قاطعاً مع مشروع التاريخ الشامل لمدرسة الحوليات. وأخيراً، تعزز ابتعاد المؤرخين الفرنسيين عن موضوع البيئة من خلال الانزلاق

من التاريخ الاقتصادي والاجتماعي إلى التاريخ الأنثروبولوجي وتاريخ العقليات.

المسألة المناخية

هكذا، نجد التاريخ والجغرافيا الريفية، وهما يبدوان أكثر قرباً من تاريخ البيئة، إلا أنهما لا يساهمان في تقليص المسافة (بين البيئة والتاريخ)، لأنهما كانا قد تشكلا بطريقة مستقلة عندما ظهر مبحث البيئة على الساحة الدولية. وتميزت سنوات (1990 - 2000) بتدويل تاريخ البيئة. وإذا كانت حيوية المدرسة الأمريكية قد سمحت بتنويع الموضوعات (المرور من الاهتمام بالأنواع التي ينبغي الحفاظ عليها إلى رؤية طبيعية مؤسسة بشكل ثقافي، حتى تاريخ البيئة الحضرية)، فإنه حول قضايا نوعية محددة سيتأسس تاريخ البيئة في فرنسا. فالثالوث الحضري، والعلوم، والتقنيات، والكوارث الطبيعية، والمخاطر، تعتبر من المحاور المؤسِّسة لهذه القضايا النوعية، ثم أضحت الإشكالية المتصلة بتاريخ العالم وظهور أزمنة وفضاءات مختلفة، تستوجب من المؤرخين إيجاد الروابط التي تربط بينها.

واليوم، يظهر تاريخ البيئة، كما يرى جريجوري كينيه، بوصفه الرابطة الممكنة بين علوم الطبيعة وعلوم العقل، بوصفها محفزاً أيضاً على التبادلات - الخاصة بينهما ومعدلاً كذلك لتنظيم المعارف.

4 - **كتابة جديدة للتاريخ**

يندرج كتاب «1494 كيف غير اكتشاف أمريكا وجه العالم» (2013) ضمن ما يمكن أن نطلق عليه التاريخ الشامل، حيث يصف فيه الأمريكي تشارلز.س.مان عملية الدوران والانتقالات العجيبة التي تمت بدءاً من القرن السادس عشر في العالم الجديد وذلك فيما يتعلق بالمواد الأولية والنباتات والحيوانات وغيرها. والقارئ مدعو في هذا الكتاب إلى الإبحار من لندن في القرن السابع عشر إلى الشاطئ الجنوبي الشرقي لأمريكا الجديدة، لكن المعالجة التي استخدمها هذا المؤلف أيضاً تشهد على عمق التجديد في الأعمال التاريخية الراهنة، فالكتاب يمزج بين الدراسة التنقيبية الأكاديمية في الأبحاث وبين الطرائف الشخصية، ويجمع كذلك بين لذة السرد ودقة البحث.

ثمة مؤرخ شاب في فرنسا، يُدعى إيفان جابلونكا، قام بإعادة تأسيس حياة أجداده، الذين لم يعايشهم، انطلاقاً من آثار بسيطة للغاية، وذلك في كتابه «تاريخ أجدادي الذين لم أعايشهم» (2012). يقدم لنا في هذا الكتاب الحياة اليومية لهذين الزوجين من العمال البولنديين، حيث وصلا إلى باريس بصورة سرية في العام 1937، أعقبها إلقاء الشرطة القبض عليهما أثناء حكومة فيشي (الموالية للنازي)، وتم نفيهما إلى مدينة درانسي وإعدامهما بالغاز في بيركيناو في العام 1943. وحمل هذا الكتاب، الذي شكَّل أطروحته للتأهيل وإدارة الأبحاث[3] (مع تهنئة اللجنة)، شحنة انفعالية عالية.

توسع مجال التاريخ

- بقلم: مارتين فورنييه

يمكن للمرء أن يشير إلى عدد من المطبوعات من هذه النوعية من الكتب، من بينها هذا اللقاء المتخيل بين العجوز ليوناردو دافنتشي والشاب ميكيافيللي كما تخيله باتريك بوشيرون في

كتابه «دافنتشي وميكيافيللي» (2008)، وكذلك السيرة المتخيلة لصانع قباقيب من نورماندي في القرن التاسع عشر، والذي لم يترك من آثار سوى علامة تقاطع من أجل التوقيع في السجل الانتخابي، والذي تمكن آلان كوربان من إعادة تأسيس حياته في كتاب حمل عنوان «العالم المستعاد للويس فرانسوا بيناجو حول آثار شخص مجهول 1798 - 1876» والذي صدر في العام 1991.

ما الذي يحدث في ميادين المؤرخين؟ في القرن العشرين، ومع هيمنة التاريخ المسمى بالتاريخ اللابروسي (نسبة لأحد رواده الأوائل وهو إرنست لابروست 1895 - 1988) لم يعد للتاريخ – السردي طابع القداسة، فهذا الحقل التاريخي الراغب في المشاركة في ازدهار العلوم الاجتماعية كان يريد أن يصبح «موضوعيًا» ومؤسساً بطريقة دقيقة انطلاقاً من الأرشيفات والإحصاءات، غير أنه في سنوات السبعينيات من القرن الماضي اشتعلت المناقشات في الولايات المتحدة، وأضافت أطروحات هايدن وايت شكلاً كبيراً (ميتا تاريخ 1974)، ومع المنعطف اللغوي، كان أتباع «الدراسات الأمريكية» يؤكدون على أن كل عمل تاريخي يكون مطبوعا بالمسلمات الأيديولوجية للمؤرخ، وباختصار فإن التاريخ هنا لن يكون سوى «محض خيال لفظي»!

أما في فرنسا، حيث تواجه هذه الأطروحات ما بعد الحداثة مقاومة شديدة، كان النقاش الحاد يدور على وجه الخصوص مع الفيلسوف بول ريكور (الزمان والسرد 1983 - 1985) حول التصالح الدقيق والممكن بين الحقيقة والسرد، بينما كان بول فاين، المتحمس والمحرض دوماً، يؤكد أن «التاريخ (كان) رواية، لكنها رواية حقيقية».

وبصورة تدريجية وخفية، غزا الخيال دائرة المؤرخين. ويرى في ذلك كريستوف جرانجيه أن عدد المطبوعات الحالية يقدم «مجموعة متشابكة من المعارف الدقيقة ومن الخيال السردي». وفي هذه اللحظة، التي استقرت فيها الدراسات السردية داخل العلوم الإنسانية، أقر المؤرخون بعض المعالجات التأملية، كما أنهم لا يترددون في إخراج تحاليلهم بوصفها ثمرة لذاتهم ووجهة نظرهم الخاصة. ويؤكد كريستوف جرانجيه، بصفة عامة، على «توسع مجال التاريخ»، ويشهد على ذلك نجاح الأعمال التاريخية المتخيلة، مثل «الخيرات» لجوناتان ليثيل (2006) وأفلام مثل أفلام سبيلبيرغ عن المحرقة اليهودية (قائمة شيندلر) في العام 1993 أو عن العبودية (أميستاد - 1997). ومع تشجيع الجمهور، الذي يطلب مثل هذه القصص التاريخية، يبدو أن المؤرخين قد تحرروا من عقدة الغول السردي، وذلك من أجل تحقيق سعادة أكبر لنا.

5 – ازدهار تاريخ العالم

لا تنقصنا التسميات التي تصف التيارات المختلفة، التي تطورت في السنوات الأخيرة، مثل تاريخ العالم، والتاريخ الشامل، والتواريخ المتصلة والمتقاطعة. وكما يؤكد باتريك بوشيرون، وهو أحد العناصر الفاعلة في عملية التجديد هذه، لابد من الكشف والتمييز في كل ما يحتوي عليه تعبير «التاريخ الشامل»، إذ يرى أن «العولمة، كما نعلم، هي عملية تاريخية وفي الوقت ذاته (فالتاريخ الشامل) خطاب يرافقها ويبررها»، فتقديم العولمة بوصفها اتجاهاً لا مفر منه يعني مقدماً فرض مغزى للتاريخ الإنساني.

لقد تنوعت المنشورات واغتنى التاريخ الشامل بأبحاث عديدة ومثيرة. لنذكر من بينها

تاريخ العالم في القرن الخامس عشر (باتريك بوشيرون 2009)، وكتاب «إمبراطوريات» (جان بوربانك وفردريك كوبير 2010)، وكتاب «النسر والتنين» (سيرجي جيروزينسكي 2012)؛ وكتاب «بناة الإمبراطوريات» (إليساندرو أستانزياني 2012). وفي كتاب «الاختلاف الكبير» (2010) أظهر المؤرخ كينيت بومارانس أنه ليس فقط مستوى الحياة أو الاستهلاك هو الذي سمح لإنجلترا بالانطلاق في ازدهارها الاقتصادي والصناعي، لأن بعض المناطق في الصين كانت قد وصلت إلى المستوى ذاته في القرن الثامن عشر، إن الازدهار لم يحدث إذن إلا مع تحقق إمكانية استغلال الفحم من قاع أراضيها والقطن من مستعمراتها، حيث دخلت إنجلترا مرحلة جديدة آنذاك. فنظرياً، كانت الأوضاع شبه متساوية بينهما، وبالتالي لا يمكن أن نقتفي تاريخ الغرب كما لو كان يسير إلى الأمام نحو الثراء والتقدم كما يريد التاريخ الليبرالي أن يقنعنا بذلك، وينبغي الحذر من صنمية مفهوم «الدوران»، فالتاريخ المتصل، المستلهم من معالجات الميكرو تاريخ، يشدد على الدورات الإنسانية والثقافية والاتصالات. ولم تعد الاختيارات المنهجية والإبستمولوجية هي ذاتها. لقد عولجت المصادر بالدقة ذاتها، سواء كانت غربية أو آسيوية أو أفريقية، وهو ما يتضمن امتلاك المعارف الملائمة. وفي كتابه «التاريخ من جوانب متساوية» يسرد رومان برتراند اللحظة الدقيقة للاتصال بين الشعبين الجاوي والملاوي (نسبة إلى جاوا وماليزيا) في نهاية القرن السادس عشر. إذ كان الجاويون قد تعودوا على استقبال السفن من كل أنحاء العالم، من الصين والهند والبلاد العربية... وكانت التجارة البحرية مزدهرة آنذاك وموانئ جاوا متطورة للغاية، هنا نحن بعيدون عن صورة المجتمعات المتخلفة التي كان الأوروبيون يتحدثون عنها بنزعة غرائبية. وكانت رواية رومان برتراند تتحدث بإسهاب عن كل ما هو ضروري لهذا اللقاء. كيف يلتقي الشعبان عندما لا يمتلكان نفس اللغة أو نفس الاستخدامات والموجهات، فلم يكن هذا اللقاء وجهاً لوجه كما في حالة الأوروبيين مع الآخرين، فهؤلاء الأوروبيون لم يكن ينتظرهم أحد، ولم يكونوا يمثلون شيئاً كبيراً على الساحة السياسية والاستراتيجية لهذه المناطق، أما الهولنديون فكانوا يسهبون في وصف رحلاتهم على مهل، بينما لم يكن الناطقون بالجاوية والملاوية يذكرونهم في إخبارياتهم. تُرى هل حدث لقاء ما بينهم؟، ولنتذكر أن ما سمح بالحصول على نتائج تاريخية محددة ليست المقارنة البنيوية بين مجتمعين، وإنما نزعة المقارنة المرنة ذاتها للموضوعات «التي تدرس تفاصيل الأحاديث المحلية» (رومان برتراند)، وبدلاً من الاهتمام بموقع ومكان ما هو عالمي سيكون من المهم مع هذه الحقول التاريخية الجديدة الاهتمام أيضاً بما هو غريب.

يفسر بوشيرون ذلك بقوله: «ليس هناك ما يدعو الى الفزع.. فتاريخ العالم لن يكون تاريخاً مفزعاً قوامه الشراهة والافتراس، ذلك أنه لا قيمة لهذا التاريخ إن لم يتنازل عن الوهم في تناول كل شيء، وإن لم يتجه نحو فتح عالم أرحب من الرؤية، وآنذاك سيعرف كيف يحقق منزلة وسطى بين اللغات، وكيف يحافظ على صلته بالعالم».

الهوامش

(1) مجلة نسائية تهتم بشؤون المرأة.

(2) مصطلح حديث يعني النوع أو الجنس (في العلوم الاجتماعية)، ويهتم بدراسة المكانة الاجتماعية لكلا الجنسين بصرف النظر عن الفروق البيولوجية، وهو مستخدم أكثر في الخطابات النسوية المعاصرة، وقد جرى تناوله في اللغة العربية تعريباً وليس ترجمة حتى يظهر المعنى الجديد في سياق الاستخدام المعاصر.

(3) يتطلب الإشراف على الرسائل التعليمية والتأهل لذلك في الجامعات الفرنسية، إعداد مجموعة من الأبحاث العلمية في شكل أطروحة جديدة يناقشها المتقدم أمام لجنة حكم من الأساتذة، وهي أطروحة جديدة غير أطروحتي الماجستير والدكتوراه وغير مجموعة الأبحاث التي نال بها شهادة التأهل للتدريس بالجامعة عند تعيينه مدرسا بها.

المراجع

- L'Autre Moi-même .Les nouvelles cartes du cerveau, De la conscience et des emotions Antonio Damasio,Odile jacob,2010.

-Quand l'histoire nous prend par les sentiments Anthony Rowley et Fabrice d'Almeida, Odile Jacob, 2013.

- "L'histoire des émotion"

Jan Plamper, in Christophe Granger (dir.) A quoi pensent les historiens?

Faire de l'histoire au XXIe siècle, Autrement, 2013.

-La peur en Occident (XIVe -XVIIIe siècle)

Jean Delumeau, 1977 rééd, Hachette, 2011.

- La Sensibilité dans l'histoire

GEORGES Duby et al., Monfort, 1987.

- L'empire des émotions. Les historiens dans la mêlée.

Christophe prochasson, Démopolis, 2008.

"L'histoire environnementale:

Origines, enjeux et perspectives, d'un nouveau chantier"

Fabien locher et Grégory Quenent , Revue d'histoire moderne et contemporaine , n° 56, 2009/4.

ميادين البحث الجديدة في التاريخ

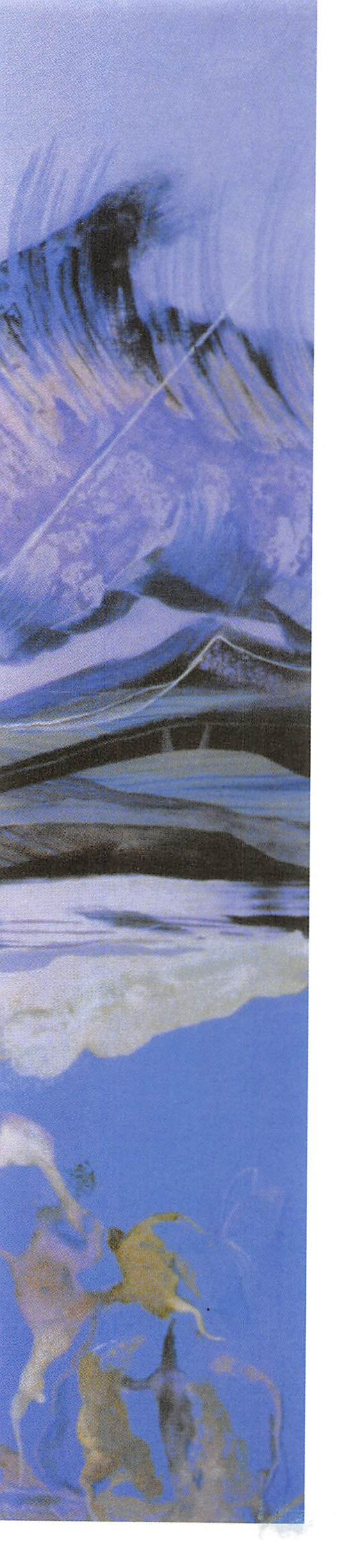
"Plantes et microbes : acteurs de l'histoire"

Jean-François Mouhot, Sciences Humaines n°242, nov.2012.

A quoi pensent les historiens? Faire de l'histoire aux XXIe siècle Christophe Granger (dir.), Autrement, 2013.

Historiographies. Concepts et débats.

Christian Delacroix , François Dosse , Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt ,2 vol ., Gallimard , coll. "Folio" 2010.



ملف العدد

هل يمكن أن يقودنا العلم إلى تعريف للفن؟

الجماليات والتطور

نظرية التعبير عند ديوي

القواعد والآلية الجمالية: من «رسالة فتجنشتين» إلى «محاضرات عن الجمال»



«**حركة سريعة**» - اكريليك على قماش - 1.50 x 1.50
مقتنيات مؤسسة الكويت للتقدم العلمي

هل يمكن أن يقودنا العلم إلى تعريف للفن؟

بقلم: كاثرين كوي

ترجمة: محمد مجد الدين باكير*

العنوان الأصلي للمقال:

Can Science Lead us to a Definition of Art? ، ونشر في مجلة Aisthesis ، السنة السادسة، العدد الثاني، 2013.

يخفق علم الجمال كليةً في أداء ما ينتظر منه، باعتباره نشاطاً عقلياً يطلق على نفسه صفة العلم؛ لكنه لا يعطي تعريفاً لجودة الفن وقوانينه.

- ليو تولستوي (L. Tolstoy)، «ما الفن» 1899.

- Kathryn Coe, "Can Science Lead Us to A Definition of Art", *Aesthesis*, anno VI, numero 2, pp. 153-177, (2013). Translated and reprinted with permission by NCCAL – Kuwait 2014.

* محمد مجد باكير : كاتب ومترجم يحمل إجازة في الاقتصاد، يعمل في القطاع المصرفي منذ عام 2004. له العديد من المؤلفات في علم الاقتصاد والإدارة والأعمال. له كتاب مترجم (امبراطورية الثورة)، من إصدارات «عالم المعرفة».

مقدمة

إذا كانت محاورات أفلاطون تعدّ بداية فعلية لمحـــاولات تعريف الفن، فقد مضى أكثـــر من ألفي عام منـــذ ذلك الحين دون الوصول إلى اتفاق حول ذلك. لقد ثبت أن وضع تعريف للفن أمرٌ في غاية الصعوبة، بحيث ارتأى لونارد (Lonard) ([2000]: 250) أن يكتب، أن كل «تعريف اقترح كان عرضة للنقض أو الاستنكار واستبعدت فعاليته»، وذهب منرو (Munro) ([1949]: 5) للادعاء بأن الفنون «غير محسوسة بدرجة كبيرة، وهي عرضة للتغير بشـــدة، بحيث يصعب تعريفهـــا أو تصنفيها». ولم يحاول العلماء - وهم الذين عُلّمـــوا أهمية التعريفات - أن يضعوا تعريفاً موضوعياً لهذا المصطلح (انظـــر بالـــوت (Bullot)، ريبـــر (Reber) [2013]؛ تووبي (Tooby)، كوزميدس (Cos-mides) [2001]، والـــين (Wallin)، ميركـــر (Merker)، براون (Brown) [2000]). وكتب ريتشارد ألكســـاندر (Richard Alexander) ([2005]؛ 5)- وهـــو عالـــم ومفكر قدير - أنه حبذ أن يكون غامضاً عند اســـتخدام كلمات من قبيل الفن لأنه لم يشأ أن يقيد النقاش. إن الفشـــل فـــي تعريف الفن هو بالتأكيد جزء مما حمل تووبي وكوزميدس ([2001]: 7) علـــى الكتابة بأن الفنون هي من عوالم الســـلوك البشري «التي قاومت إلـــى الآن الوصول إلى تفســـير مبســـط ومباشر بلغة المصطلح الدارويني».

وقبل أكثر مـــن 60 عاماً حاجج هودين (Hodin) (1951) بـــأن العلـــم، آنذاك، لم يســـمح بتطوير نظرية للفـــن. إننا نفرض أن النظريـــة العلمية، خصوصـــاً النظرية الداروينيـــة الحديثـــة، تقف اليـــوم على منعطـــف يمكن عنده - كما أشـــار دينس داتون (Denis Dutton) (2003) - المساهمة فـــي فهـــم وظيفـــة الفن والحـــد من ميل الفلاســـفة إلى التخمين. وباعتبار أن هذا الفهم يعتمد، مـــع ذلك، على الوصول إلى اتفاق حول تعريف الفن، فإني أســـتعرض باختصار المحـــاولات، التي بذلت لتعريف الفن، ومن ثم أنتقل إلى عرض تقييم نقدي لنظرية المجموعات (Cluster theory) ذات الاثنتي عشرة خاصية التي وضعها داتون (2006). لقـــد وقع الاختيـــار على قائمة الخصائص، التـــي حددها داتـــون، لأنها تعد بمســـاعدتنا على تحديد الخصائص الأســـية للفن، باعتبار أن قائمته، أولاً، بنيت علـــى تفكير لاقى قبولاً واســـعاً في علم الجمـــال، كمـــا أن الخصائص، التي يقترحهـــا، تتفق مع تلـــك التي نجدها في مجموعـــة نظريات المجموعـــات الأخرى. إضافة إلـــى ذلك، فإن قائمـــة داتون هي واحـــدة مـــن القلائل التي تدّعـــي القدرة على إعطاء تفســـير عام لأعمال الفن من مختلف أنحاء العالم، وهي ميزة ضرورية إذا ما أردنا الخروج بتعريف شامل (يصلح لمختلف الحالات). أخيراً، يدرك داتون - المعروف بتقديره للمناهج التطورية - أننا قبل أن نستطيع الوقوف على دور الفن - أي وظيفته التطورية الممكنة - يتعين علينا الخروج بتعريف للفن.

خلفية المسألة

لقد حدد تعريف أفلاطون الفن بأنه نسخ، أي تقليد للواقع. ووافقه أرسطو على ذلك، فعرف الفن بأنه محاكاة، لكنه أضاف معيار أثر الفن في مراجعة الانفعالات. لقد بنيت التعريفات المقترحة منذ ذلك الحين على هذا التفكير، وركزت على الفن باعتباره تمثيلياً (تقليد الواقع)، ونمطياً (كما يستشف من محاورات أفلاطون، ذلك أن للفن عناصر، مثل النسق واللون والنمط والتناظر أو الهيئة المحددة)؛ و/ أو تعبيرياً (أي يعبر عن المشاعر ويثيرها). إن الاختلاف حول هذه الخصائص والأهمية النسبية لكل خاصية قد قسّم المحاورات الدائرة حول تعريف الفن إلى مجموعتين أساسيتين، واحدة منها تتجاهل الحاجة إلى تعريف، وتحاجج بأن المصطلح لا يمكن تعريفه، أما المجموعة الثانية فتحاول صياغة تعريف مقبول على نطاق واسع لهذا المصطلح.

يندرج في الفئة الأولى الموقف الإنكاري، الذي يسلم بعدم وجود خصائص ضرورية أو كافية للفن - فكل ما نجده هو أوجه شبه أو علاقات، وكل ما يمكن فعله هو الوصف، وليس التعريف (فتجنشتين [1953] (Wittgenstein)؛ ويتز [1956]) (Weitz). هذا المنهج - الذي يرفضه كثيرون لانعدام فائدته العلمية - قد وصف بأنه «أجوف، فلا يحمل عبء التفسير» (ديفيز (297 :[2004] (Davies).

تحاجج المجموعة الثانية بأننا إن عاينا الاستعمالات المتعددة للكلمة سنجد عنصراً ما (أو أكثر) مشتركاً بينها جميعاً، لكن ليس مع الأشياء الأخرى، وسنكون قادرين على عزل ذلك العنصر باعتباره العامل الدقيق الذي يعطي تعريفاً لفئة الأشياء ماك إيفيلي (166 :[1992] McEvilley). لقد فسر ديكي (41 :[1971]) (Dickie)، على سبيل المثال، أن التعريفات ينبغي أن تحاول «تحديد الشروط اللازمة والكافية ليكون الشيء عملاً فنياً، فالشرط اللازم ليكون الشيء (س) هو سمة يجب أن يتسم بها الشيء من أجل أن يكون (س). والشرط الكافي لـ (س) ما هو سمة إن كان يتسم بها الشيء فهو (س)».

بتعبير أكثر مثاراً للشك «إما أن جميع أعمال الفن [...] تشترك بخاصية ما أو أن حديثنا عن «أعمال الفن» إنما هو من باب الهذر والثرثرة» (بيل 79 :[1958] Bell).

ولدى محاولة الوقوف على الخصائص اللازمة والكافية للفن، تظهر مشكلة، أشار إليها عدد من الباحثين، ومنهم داتون (2006)، مفادها أنه ليس من الواضح دائماً إن كنا نحاول تعريف أشياء (مثل: تماثيل، لوحات، أعمال ديكور، إلخ)، أو أداء (كالرقص وسرد القصة)، أو أسس سيكولوجية، أو مقاربة مطورة، أو وظائف (أدوار) نهائية، أو سلوك إبداع، أو رؤية الفن، أو الاستجابة العاطفية التي يثيرها الفن، أو ذلك كله أو بعضه معاً.

ويستخدم هذا المصطلح أحياناً كتعبير مجازي، ومثال ذلك داروين (Darwin

1871)، الذي اعتبر نفسه، كما ينقل عنه ابنه، «جاهلاً في كل مسائل الفن» (داروين 83 .[1887])، استخدم مصطلح الفن مراراً في كتابه «انحدار الإنسان» (The Descent of Man) (1871)، فكتب، مثلاً، عن «فن الشعر» (المرجع السابق، ص 44) وأيضاً عن «فن إشعال النار» و«فن صقل الأدوات الصوانية الخشنة» (المرجع السابق، ص 176) و«فن العد» (المرجع السابق، ص 194) و«فن الكتابة» (المرجع السابق، ص 195)، كما ذهب للقول إن «اللغة فن، كالتخمير أو الخَبز» (المرجع السابق، 53) وإن النباح كان فناً جديداً ميز الكلاب الأليفة (المدجنة) عن أسلافها المتوحشة. لقد حمل استخدام مماثل لمصطلح الفن راكستال (1916) (Ruckstahl) ليكتب: «ما الذي نعنيه بكلمة الفن؟ لقد استعملت الكلمة لوصف كل شيء من «فن الشعر» إلى «فن غسل البط»؛ من «فن العيش» إلى «فن الموت»، حتى صار لكل مُدَّعٍ تعريفه المحبب مع أنه يدرك جيداً أن لا قُدرة لديه للدفاع عنه». هذا الاستعمال المجازي للمصطلح، مع ذلك، قد يساعد على تقديم مؤشرات مهمة عن تعريف الفن. ولتوضيح هذه النقطة نعود أدراجنا إلى داروين (59 :[1871])، الذي مضى قدماً ليعتبر اللغة فناً، «بمعنى أنها تشكلت بإتقان ومنهجية»، فالفن، بكلمة أخرى، هو نشاط يتطلب، أو يمكن تحسينه عبر، المهارة والممارسة، وهذا مقترح سنتناوله بمزيد من التحليل في هذا البحث.

إن كل التعريفات التي تحاول الوقوف على الخصائص اللازمة والكافية للفن كانت عرضة للنقد، وقوبل معظمها بالرفض. لقد كان تعريف تولستوي محلاً للنقد لأنه إنما جاء به ليخدم سعيه إلى الإصلاح الاجتماعي (راكستال 75 :[1916]). إن التحيّز بحد ذاته، مع ذلك، لا يرتبط بدقة التعريف، لأن التحيّز هو جزء من أصل عملية التعريف. وفي حين أن التحيز قد يفضي إلى تعريف غير دقيق، فإنه قد يوصل أيضاً إلى تعريف دقيق؛ فدقة التعريف أو عدم دقته لا تتحدد بتبيان أن شخصاً ما متحيز وإنما بمدى ملاءمته وانسجامه أو عدم ملاءمته وانسجامه مع الحقائق القابلة للملاحظة.

لقد تم إستبعاد تعريفات أخرى لأنها كانت محدودة كما سبق ذكره؛ وكما أشار داتون (375 :[2006])، فإن العديد من هؤلاء المنظّرين «انطلقوا من أنموذج فكري محدد، بمعنى أنهم أرادوا تفسير نمط معين من الفن (المأساة الإغريقية - التراجيديا، القول أو الموسيقى المجردة)»، وبالتالي لم يكن تعريفهم قابلاً للتطبيق على نطاق أوسع ليشمل الأنماط الأخرى من الفن. إن موقف النظرية الرسمية (المؤسسية)، الذي يرى أن (س) هو عنصر فني إذا عُرض في فضاء فني (دانتو [1964] (Danto))، قد قوبل بالنقد، فليس كل ما يُعرض في فضاء فني هو فن بالضرورة (مثال جهاز إنذار الحريق على الجدار)، والفن العام يعرض خارج مؤسسات الفن. إن الاقتراح بأن النمط المعتبر في الفن (بيل [1958]) يثير عاطفة جمالية قد قوبل بالنقد لعبثيته الجلية (دورانه في حلقة مفرغة)، ولأنه من غير

الواضح إن كان ثمة عاطفة معينة ترتبط حصراً بمشاهدة الفن. لهذه الأسباب وغيرها، فإن «تاريخ فلسفة الفن»، على حد تعبير دين (Dean) ([2003]: 29) «حافل بالمحاولات الفاشلة للخروج بتعريفات للفن».

ولأن ليس ثمة اتفاق واسع النطاق حول ما قد تكون عليه الخصائص اللازمة والكافية للفن، فإن المحاولات الأخيرة لوضع تعريف للفن قد أعادت طرح الموقف الإنكاري واقترحت ما يسمى بنظرية المجموعات. وتقدم نظرية المجموعات جملة من الخصائص، التي لا يعتبر أي منها شرطاً ضرورياً للشيء كي يكون فناً، بمعنى أنه ليس «ثمة خاصية يجب أن تتحلى بها كل الأشياء التي تندرج تحت هذا المفهوم» (انظر داتون [2006]؛ جاوت (Gaut) [2005]: 274؛ وأيضاً أندرسون (Anderson) [1979]؛ بلوكر (Blocker) [1994]؛ مورافشيك (Moravcsik) [1992]). ومع ذلك، فإن كل، أو بعض، توليفات الخصائص ستكون كافية معاً لوصف شيء ما بأنه فن؛ إن (س) هو فن لأنه يلبي عدداً غير محدد غالباً من المعايير.

تشتمل نظرية المجموعات لداتون (2006) على اثنتي عشرة خاصية – المتعة أو اللذة المباشرة، والمهارة والبراعة، والأسلوب، والجدة والإبداع، والنقد، والتمثيل، والتركيز الخاص، والفردية التعبيرية، والإشباع العاطفي، والتحدي الفكري، وتقاليد الفن ومؤسساته، والخبرة التخيلية. وبينما لا يشير إلى هذه الخصائص باعتبارها من نواحي التصميم أو سمات عامة، فإنه يراها كذلك، كما يدفع بأنها مفيدة لدراسة الفن عبر الثقافات. ويستهل داتون ([2006]: 369) نقاشه بالإشارة إلى محدودية هذه الخصائص، ويقر أن بعضها أكثر أهمية لبناء التعريف من بعضها الآخر؛ فعلى سبيل المثال، تعد المهارة أو البراعة خاصية أهم من خاصية النقد. وبوضع هذه المحاذير في الاعتبار، نتحول الآن إلى تقييم خصائص داتون باستخدام معايير التعريف على النحو المبين أدناه.

خصائص الفن الاثنتا عشرة عند داتون

الافتراضات: مع وضع تعقيد الفن في الاعتبار، حيث يأتي في صور مختلفة (مثال: الموسيقى ورواية القصص والرقص والفنون التشكيلية) – فإن من المهم، باستعارة تعبير هارتويج (Hartwig) (2008)، تجنب وضع تعريف مبطن، باعتبار أن الدراسات الناتجة ستعاني من تشويش كبير، وتحديداً بسبب أن]المصطلح[لم ينل حظه من التفكير الشامل. إن أنماط الفن، كغيرها من الظواهر الملاحظة، قابلة للتعريف (انظر بوير (Boyer) [2004])، وإن التعريف الرصين علمياً سيحدد الخصائص الضرورية أو الكافية أو الضرورية والكافية معاً. ولأن الفن، حسب الدليل المتوفر، قديم وواسع

هل يمكن أن يقودنا العلم إلى تعريف للفن؟

الانتشار، فإنه قد يكون تكيفاً أو رؤية مختلفة. وقبل أن نشرع في تحديد أثر الفن الذي عزز استمراريته – لماذا الفن تكيف؟ – فثمة حاجة إلى تعريف ما.

معايير التقييم

قابلية التحديد/ التبين: هل يمكن تبين الخصائص بواسطة الحواس؟ لقد كان هذا الطرح في الحقيقة محل تركيز كثير من الجدالات الفلسفية، وقد قوبل بالنقد لأنه كان موغلاً في الاختصار والتبسيط، من جملة أمور أخرى. وحتى وإن ثبت أن الفن هو أكثر من مجرد خصائص مرئية، فإن التعريف الذي يركز فقط على الخصائص، التي يمكن الوقوف عليها، يقدم أرضية صلبة للخروج بتعريف مستساغ.

الوضوح: هل للمصطلحات تعريف واضح أو مدلولات واضحة؟ لقد بيّن جونز (Jones) ([1946]: 2-3)، وكان يكتب في زمن أقل تكلفاً، أن الهدف الرئيس لتدوين العلم هو الإخبار، وهو يؤدي ذلك من خلال التعبير الدقيق عن الحقائق باستخدام كلمات ذات مدلولات قابلة للتحديد، وبتجنب الأدوات التي تميل إليها العاطفة، مثل المبالغة أو استخدام المجاز الذي قد يحتمل تأويلات عدة.

انعدام الصفة الوظيفية: هل تشير الخاصية إلى ماهية الفن بدلاً مما يؤديه الفن، أي وظيفته؟ إن تعيين وظيفة شيء ما يُبقي باب الجدال مشرعاً على مسألة ماهية الشيء. لقد كتب سبيرو (Spiro)، في محاججته الرافضة للتعريفات الوظيفية للدين: «ما لم يعط الدين تعريفاً مستقلاً، سيكون من المتعذر تمييز حدوده» ([1966]: 900)؛ استخدام البنط المائل وارد في الأصل).

ملاءمة الثقافات المختلفة: هل صيغت الخصائص التي وجدت في الأشياء عبر ثقافات متعددة، وهي الأشياء التي نعدها أشياء فنية أو أقرب ما يكون إليها؟ هذه الخصيصة، كما أشار منرو (1951)، مهمة لأنها ما إن تبنى على الرصيد متعدد الثقافات، «عندها يتعين إعادة كتابة تاريخ علم الجمال من وجهة نظر أكثر شمولاً من الناحية الثقافية التعددية» (انظر: 164)؛ «كانت كل النظريات الجمالية قبل أواخر القرن التاسع عشر تعج بالغث والسمين ويشوبها الجهل بأنماط الفن المغرية البدائية» (المرجع السابق، 166).

الوصف: هل يمكن تبين أو تلمس الخصائص بواسطة الحواس؟

بما أن الفن، في القرون القليلة التي خلت، ارتبط بمصطلح الجمالي، والذي يُعنى (اشتقاقاً) بالمشاعر والأحاسيس (فاغ [1973] Fagg)، فإن تعريفات الفن عادة ما تركز على المشاعر التي يُقال إن الفن يُثيرها. وبعض الخصائص التي يذكرها داتون تشير إلى المشاعر، و/ أو توصف فيما يتعلق بالمشاعر.

بالنسبة لخاصية «اللذة المباشرة»، يكتب داتون ([2006]: 369): «إن موضوع

الفن – سرد، وقصص، ومشغولات يدوية، وأداء مشاهد أو مسموع – يقيّم باعتباره مصدراً للذة المجربة المباشرة بحد ذاته، وليس أساساً لأجل منفعته في توليد شيء آخر مفيد أو ممتع». ويتابع: «إن استيعاب التجانس المفصل للدراسة المحكمة يمكن أن يعطي إحساساً باللذة [...]، ويمكن أن يحرض رسم لوحة لمنظر طبيعي إحساساً باللذة؛ كذلك يمكن أن تُخلف تعديلات مقامات الإيقاع وتسارع النغم لذة في الموسيقى، وهلم جرا». «غالباً ما يتولد الاستمتاع في الجمال الفني من مستويات متعددة، لكن متباينة، من اللذة التي تتحقق إما في الوقت نفسه أو بفاصل قصير عن بعضها بعضاً. هذه التجارب المتراكبة يمكن أن تتسم بأعلى درجات الفعالية عندما تتصل اللذة المنفصلة (المستقلة) ببعضها بعضاً بصورة وثيقة، أو تتداخل مع بعضها بعضاً بهذا الشكل – أو توضع بصورة تقريبية في قالب ولون وموضوع بنيوي للوحة أو قطعة موسيقية أو عمل درامي أو عمل غنائي أو تمثيل مباشراً ومجموعات أوبرالية.

إن خاصية «الإشباع العاطفي»، كما يكتب داتون ([2006]: 369) تشير إلى حقيقة أنه «عند درجات متباينة تتخلل تجربة الأعمال الفنية العاطفة. وتنقسم العاطفة في الفن بشكل عام إلى نوعين». وعلى الرغم من أن هذين النوعين من العاطفة متداخلين أو متماهيين، إلا أننا نجد أولاً «عواطف يخلقها أو يولدها محتوى الفن المجسد – التعاطف مع المشهد المصور في لوحة، والتسلسل الكوميدي في مسرحية، وتصوير الموت في قصيدة. هذه هي العواطف الطبيعية في الحياة، وبالتالي هي موضوع البحث السيكولوجي العابر للثقافات خارج نطاق علم الجمال [...]. وثمة عاطفة ثانية بديلة، مع ذلك، لا يعتد بها بالعواطف في العمل الفني: الأعمال الفنية التي تشوبها مسحة أو نبرة عاطفية متميزة [...] الخارطة العاطفية للعمل الفني، ومنظوره العاطفي، واللجوء إلى الاستعارات المجازية الشائعة».

وفيما يتعلق بخاصية «التحدي الفكري»، يكتب داتون (2006) أن: «ثمة اتجاهاً لتصميم أعمال الفن، بحيث يستفاد من جملة التنوع في القدرات البشرية الإدراكية والفكرية إلى أقصى حد؛ وبالفعل، فإن أفضل الأعمال الفنية توظف هذه القدرات بحدود تتجاوز المعتاد. إن الممارسة الكاملة للقدرات العقلية تعد بحد ذاتها مصدراً للذة الفنية [...]. إن لذة تجاوز التحديات الفكرية تتجلى بأسمى صورها في الفن شديد التعقيد لكنها حتى في الأعمال التي تتسم بالبساطة، من ناحية، مثل القوالب الجاهزة لدوشامب (Duchamp)، قد تطّرح التفسير السهل وتولد اللذة عند تتبع أبعادها التاريخية أو التفسيرية المعقدة».

وقد تكون «التجربة التخيلية»، وفق ما يدعي داتون ([2006]: 373) أهم خصائص الفن لأنها «تفصل الخيال عن الاعتبارات

العملية فتحرره كما أشار كانط (Kant) من قيود المنطق والفهم العقلاني». ويتابع قائلاً، مقتبساً عن كانط: «إن أعمال الفن أدوات تخيلية تخضع للتأمل غير المبالي». ويحاجج بأن التفكير المنطقي والعقلاني هما قيود تتحدد بارتباطها بالموضوعي والعملي، وهو يرى التخيل نشاطاً عقلياً متميزاً تذكيه العاطفة.

ويكتب داتون (371:[2006]) لدى وصفه لخاصية «التمثيل/ التجسيد» أن «موضوعات الفن، مثل التماثيل واللوحات والسرد المحكي والمكتوب وأحياناً الموسيقى، تجسد أو تحاكي التجارب الحقيقية أو التخيلية في هذا العالم». وفي حين يبدو التجسيد (التمثيل) قابلاً للتحديد، فإنه ينتقل بوصفه للتمثيل إلى مناقشة العاطفة، منوهاً إلى أرسطو الذي رأى أن «الكائن البشري يجد لذة لا تقاوم في التمثيل» (المرجع السابق). إننا لا نجرب اللذة فقط، كما يشرح داتون، في اللوحات الواقعية «إننا نجد لذة في مستوى إتقان التمثيل و[...] في الشيء أو المشهد المجسد» (المرجع السابق). وبينما يكون التمثيل قابلاً للتحديد، فإن من الواضح أن الأنماط المعاصرة للفن مثل حقل اللون، على سبيل المثال، لا تمثل شيئاً.

كما يصف داتون أيضاً خاصية «المهارة والبراعة»، التي تبدو سهلة التحديد، بلغة العاطفة التي تثيرها، ويشير إلى: «إن المهارة، التي يبديها الكتّاب والنحاتون والراقصون والخزافون والملحنون والرسامون وهلم جرا، يمكن أن تفغر لها الأفواه، ويقف لها شعر الرقبة، وتسيل لها العيون دموعاً. إن إظهار المهارة هو من أكثر جوانب الفن إثارة للذة» (المرجع السابق، 369). وباعتبار أن المهارة، باعترافه، ذات قيمة ليس فقط في الفن وإنما في العديد من جوانب الحياة، فإن المهارة في الفن تتميز بالشعور الجمالي الفريد الذي ينشأ فقط استجابة لمشاهدة تلك المهارة في أثناء عرضها لدى صناعة الفن.

وعند وصف «المهارة أو البراعة» يكتب داتون أن صناعة «شيء أو أداء تتطلب ممارسة مهارات متخصصة وعرضها» (المرجع السابق، 369). ويمضي ليقدم فرضيات عدة قابلة للاختبار باستخدام مخزون عابر للثقافات (cross-cultural record)، وهو يكتب أولاً أن «هذه المهارات تكتسب في تقاليد التدريب في بعض المجتمعات أو أنها تكتسب في مجتمعات أخرى من قبل الفرد الذي يجد لديه ميلاً أو رغبة فيها» (المرجع السابق). ثانياً، يدفع بأن المهارة تلحظ وتكون محل إعجاب على النحو نفسه في مختلف الثقافات. وتتمثل محاججته الأخيرة في أن «كل نشاط بشري منظم تقريباً يمكن أن يتحول إلى منافسة في سبيل تأكيد تطور جانبه التقني والمهاري وإثارته للإعجاب» (المرجع السابق). بتعبير آخر، يدرك أن المهارة تنطوي على المنافسة، ويعترف بأن الإعجاب بالمهارة لا يقتصر على مجال الفن، وسنناقش ذلك أدناه.

نقاش: هل يمكن تبين هذه الخصائص بالحواس؟

«الإشكالية مع العاطفة». يقال إن العاطفة ترتبط على الأغلب بجعل الفن مصدر لذة، ورؤيته كذلك، وفي حين أن هذا ليس المشكلة الأهم التي نواجهها عند استخدام هذه الخاصية لتعريف الفن، يمكن القول عن الفن أيضاً إنه يثير عواطف جارفة أو يترك المشاهد في حال من الذهول أو التشويش أو الحيرة أو عدم التأكد من أي ردة فعل عاطفية (أندرسون [1079]). وبالفعل، يمكن القول إن الفن لا يثير عواطف باعتباره لا يجتذب «أي اهتمام جمالي» (بروثويل [1976] Brothwell).

هناك إشكالية أخرى تتمثل في مدى قدرتنا فعلاً على تبيان أن ثمة عاطفة «جمالية»، ترتبط حصراً بالفن، ويعترف داتون بأن العواطف التي تعتمل برؤية الفن لا تختلف عن تلك التي قيل إنها تُحرض بأشياء أخرى. وعند وصف خاصية «اللذة المباشرة»، على سبيل المثال، يعترف بأن العاطفة المستمدة من الفن [...] «شائعة في العديد من مجالات الحياة الأخرى، مثل لذة الرياضة واللعب أو ارتشاف شراب بارد في يوم حار، أو مشاهدة طيور القبرة تحوم في السماء أو تلبد الغيوم إيذاناً بالعاصفة» (داتون :[2006] 369). ويكتب، عند وصف خاصية «المهارة والبراعة»: «المهارة العالية هي مصدر للذة ومحط للإعجاب في كل مجالات النشاط الإنساني الأخرى التي تتعدى الفن» (المرجع السابق). ويكتب، متحدثاً عن «الإشباع العاطفي»: «إن العديد من التجارب العادية أو التي لا تمت إلى الفن بصلة - مثل الوقوع في الحب، ومشاهدة طفل يمشي خطواته الأولى، وحضور جنازة أو مشاهدة رياضي يحطم رقماً قياسياً عالمياً، أو مشاجرة مع صديق مقرب» (المرجع السابق، 372).

إن من أهم الإشكاليات، التي تكتنف استخدام العاطفة كخاصية للفن، هي حقيقة أن العواطف لا يمكن الوقوف عليها مسبقاً. وبينما نبدو ملتمسين طرائق تتيح لنا الوقوف على العواطف - مثل إفراز هرمونات ترتبط بالعاطفة أو بمناطق نشوء العاطفة في الدماغ - فإن الحوارات والنقاشات الدائرة حالياً عن العاطفة تعتمد على التقرير الذاتي، وهو منهج بحثي ضعيف. إن من المهم أن نفهم، مع ذلك، أنه بينما ينبغي تجاهل العواطف الذاتية عند وضع تعريف علمي للفن، فإن هذا لا يعني أن العاطفة لا تمت بصلة إلى دراسة الفن. إني أفترض أن الفن يجذبنا لأنه محط اهتمام لنا، وربما بتحريض بعض الاستجابات الفيزيولوجية في أدمغتنا، ومنها الاستجابات التي تشيع تسميتها بالعاطفة. ومع ذلك، وحتى إن استطعنا أن نبين أن عاطفة ما، مع تحديد ماهيتها، ترتبط بالفن، فإنه سيظل يتعين علينا تبيان أن تلك العواطف ذات طابع عالمي (كُلّي) (Universal)، وتتميز عن العواطف

التي تستثيرها أحداث أخرى. لا، بل إنه لا يزال يتعين علينا الوقوف بدقة على أسباب نشوء العاطفة الجمالية – هل تثار باللون أم النسق أم النمط أم التقنية أم الأسلوب أم بأصوات أم حركات معينة أم بمزيج من تلك الأصوات والحركات؟

إن من أبرز الإشكاليات، التي نواجهها عند تعريف الفن بلغة العاطفة، التي يحرضها أننا نركز على ما يفعله الفن – أثره أو وظيفته – وليس على ماهيته (ما هو عليه الفن). وكما أشرنا سابقاً في هذه الدراسة، إذا كنا نرغب حقاً في معرفة ما يؤديه الفن، فإن علينا أولاً أن نستوعب ماهية الفن.

نتحول الآن إلى المخزون العابر للثقافات وعالمية هذه الخصائص. إن كلمات مفتاحية، مثل الفن والعاطفة والعاطفة الجمالية، قد استخدمت للبحث في الفئات الـ 258 للثقافة المتضمنة في ملفات مجال العلاقات الإنسانية (Human Relations Area Files, HRAF). ويأتي ذكر التقدير الجمالي فقط في بضع دراسات إثنوغرافية، وفي الدراسات التي ركزت على أن العاطفة لا تستثار بالفن وإنما بالطقوس. لقد ورد أن تقدير الجمال بين اليونانيين اليوم يرتبط بطقوس العبور بما فيها الجنازات والزواج (هيرزفيلد Herzfeld [1993]). ولأن مصطلح جمالي قد لا يكون شائع الاستخدام في أوساط علماء الأعراق، فإن مصطلحي «عاطفة وفن» استخدما أيضاً في عملية البحث.

ومرة أخرى، استقطبت هذه المصطلحات أوصاف الطقوس؛ ويكتب سبك (Speck) (193 :[1935])، على سبيل المثال، أن وظيفة الألعاب شبه الشعائرية التي كان صيادو نيسباكي (Nespaki) من شبه جزيرة لابرادور (Labrador Peninsula) يؤدونها «تقارن بوظيفة الفن التجميلي، باعتبار أن المتع العاطفية للفنون تبدو كغذاء للروح». ويقر سبك بأنه ربما اتهم بمحاولة إخبار القارئ بما كان يجول في أذهان قوم نيسباكي (المرجع السابق، 193). وبينما ينكر إمكانية ذلك، فإنه لا يقدم دليلاً دامغاً يؤيد ما ذهب إليه. هذا النقاش، مع ذلك، يشير إلى ميزة لافتة لمثل هذه البيانات الإثنوغرافية. إن أفكار ومعتقدات وعواطف الناس محل الدراسة تقوم حصراً على تفسير عالم الأنثروبولوجيا، كما أن أي عواطف ذاتية تكتنف هذه السلوكيات محض افتراض، أي إنها مجرد رأي يقدمه عالم الأنثروبولوجيا (رابابورت Rappaport [1999]، ستيدمان (Steadman)، بالمر Palmer [2008]).

وقبل أن نفرغ من هذا النقاش، يجدر بالقارئ أن يلحظ أن الأوصاف التي تركز على الخصائص التي لا تقبل التحقق منها – العاطفة والفكر – يحتمل أن تعدم الوضوح، وهي بذلك كالعاطفة والفكر. ومع أن الفنانين ونقاد الفن قانعون بمثل هذه المصطلحات، فإنها على الأغلب تنتمي إلى فئة الإنسانيات أو شبيه العلم والفن (زالد Zald [1991]). إن استفتاءً صغيراً ضم

عشرين فناناً محترفاً ومؤرخين فنيين، وتناول نقاش داتون «للإشباع العاطفي»، خلص إلى أنهم شعروا كمن فهم المعنى، وعندما طلب منهم أن يفسروا ما عناه، مع ذلك، لم يجد معظمهم جواباً. وكتب أحد المشاركين (المصدر: اتصال شخصي، 27 سبتمبر 2011)، وقد حاول بشجاعة أن يفسر ذلك: «يعتمد العلم على نمط التفكير التحليلي لنصف الدماغ الأيسر. وثمة نصف دماغ آخر بأكمله يعمل على إدراك العالم، لكنه يعمل بصمت، وتقابل مدركاته بالإهمال من النصف الأيسر التحليلي العقلاني. إن القصيدة ستفقد معناها لو أعاد المرء صياغتها «بلغة بسيطة». إنها النبرة التي تصدر عن الكل، بغض النظر عن «المعنى» النحوي أو البنائي، الذي يتحدث عنه دينيس هنا كما أعتقد».

وقد خلص هذا الوصف إلى ما يلي: «لا أعتقد أن دينيس عالم، أو أنه يسعى كي يكون عالماً». وبينما يتمثل المعنى المستخلص هنا في أنه لا يتعين عليه أن يلزم معايير الوضوح، كما أدرك داتون نفسه (1995)، فإنه يتعين على علماء الاجتماع أن «يقاوموا ويطرحوا جانباً الرطانة والإبهام المقصود، الذي يحل غالباً محل التفكير الجاد في الكتابة النظرية» (المرجع السابق، 43). إن ما يحاول داتون، وهذا المشارك، إيصاله هو أن «الإشباع العاطفي» ينطوي على عناصر مما يمكن أن نطلق عليه بالاستغراق، أي ما قد يعني أن انتباهنا بكامله مشغول ومأسور، وقد لا يكون ذلك عمداً (انظر راديـر 131 :[1974] Rader)؛ رو (Rowe 274 :[1991]). وقد تكون هذه فرضية قابلة للاختبار. ومع أننا نثمن الفصاحة الأدبية، إلا أننا نتفق مع برونر (Bruner 5 :[2002]) أنه «قد يصعب تصديق القصة الجيدة المبالغ بها على نحو ما». وعلى حد وصف إينشتاين (Einstein)، فإننا «يجب أن ننظر إلى الجوهر بدلاً من الشكل» (إينشتاين 23 :[1956]) و«إذا كنت بصدد وصف الحقيقة، فاترك مسألة الأناقة للخياط» (إينشتاين، كما ورد عند هاريغر Harriger [2009]: 9).

إشكالية المهارة: أود أن أسلط الضوء لبرهة على مفهوم خاصية المهارة، باعتبارها قابلة للتعريف بطرائق تجعل من الوقوف عليها أمراً ممكناً. وبالنظر إلى ادعاء داتون أن المهارات تُكتسب عبر برامج التدريب، أو من كل صاحب هوى واهتمام، فإن الدليل يؤيد أن البالغين في المجتمعات الصغيرة، التي تحكمها أواصر القربى، عهد إليهم تعليم تقنيات الفن وموضوعاته (Motifs) إلى أقاربهم الصغار. وقد شرع في العمل في برامج التدريب الحرفي بعد أن صارت الأعمال الفنية تباع في الأسواق، بدل أن تصنع لاستخدام الأسرة (انظر ليف Lave، وينغر Wenger [1991]). ومن الفروق المهمة بين هذين النمطين من التعلم أن المتدرب في برنامج التدريب يمضي إلى التنافس مع معلمه، بينما في المجتمعات

التقليديـة القائمة علـى علاقات القربى يواصل الأطفال التدرب ليس على المهارات والموضوعات التي يتعلمونها فحسـب، بل يمضون لتعليم المهارات نفسـها لأطفالهم (الذيـن يعلمونها بدورهـم لأطفالهم) ولا تجري المنافسـة بين المعلم والتلميذ (كوي (Coe [2003]).

وبالنسـبة لادعاء داتون أن المهارة تلقى إعجابـاً متماثلاً بين الثقافات المختلفة، فإن المهارة أيضـاً يمكن أن تقابل بالازدراء. هذا الازدراء والمشـكلات الاجتماعيـة التي قد يسـببها، وردت الإشارة إليه في مقالة غُفل (مجهولة المؤلف) نشـرت في «ذا ميوزيكال تايمـز» (The Musical Times) سـنة 1895، والتي بينت كيف أن مارسـياس (Marsyas)، في الأساطير الإغريقية تحدى أبولو (Apol-lo) أن يجرب مهارة الموسيقيّ. وكسب أبولو التحدي، مع أن «كسـبه جاء بشق الأنفس» (653). ومع ذلك، لم يكـن أبولو قانعاً بهذا النجاح؛ فقد أمسك بسرعة بتلابيب غريمه سـيئ الحظ وربطه إلى جذع شجرة وسلخ جلده حيـاً. وقـد ذهل جورجيو فاسـاري (Giorgio Vasari)، وهـو فنان ومؤرخ سـيرة ذاتيـة، بجو المنافسـة المسـتعرة بين فناني عصر النهضـة (جوفـين [2004] Goffen)، فالمنافسـة بين البنائـين بيرنيني (Bernini) وبوروميني (Borromini)، كما يكتب موريسي (Morrisey) (2005)، كانت ضارية فاشتملت على الصراعات والإيلام والمؤامرات والخداع والاعتداء والاغتيـال والانتحار. وترى كوي (2003) أن ثمـة قيوداً فرضـت في البيئات الاجتماعية التقليدية على إظهار المهارة إلى الحد الذي اكتسـبت به صفة المنافسة مثل المنافسـة التي تسـبب الازدراء الذي يسيء إلى العلاقات الاجتماعية الحيوية.

الخصائص الباقية

بينمـا لا تنتمي خصائـص داتون إلى مجموعات متمايزة فعلاً، فإن الخصائص الباقية تنتمي إلـى مثل هذه المجموعات. إن خاصيـة «النقد»، على سـبيل المثال، ترتبـط بصورة وثيقة بالمهارة وتسـتخدم لتفسـيرها. وترتبط «الفردية التعبيرية» بـ«الإبـداع» و«الجـدة والمهـارة»، كما أن خاصية «الأسـلوب» ترتبط بصورة وثيقة «بتقاليـد الفـن ومؤسسـاته». ولأن هذه الخصائـص متداخلـة، وبعضها يفترض غالبـاً أن تكون من الأضداد (العكوس) - كالتقاليد والإبداع على سبيل الذكر - فإنها سـتناقش معاً. يبدأ هذا النقاش بتسليط الضـوء على خاصيـة «التركيز الخاص»، باعتبارها أنها تمثل حلقة الربط، بدرجة مهمة، بـين كل الخصائـص، وتوضح أن هذه الخصائص - والفن - يمكن تقييمها والوقوف على أهميتها إذا تسـنى لنا فهم الفارق بين التقليدي وغير التقليدي.

ويميز داتون ([2006]: 371) بين طريقتين تجسدان «التركيز الخاص». ويكتب أولاً أن «العمل الفنـي والأداء الفني يجتزئان عادة من الحياة اليومية، فيشكلان تركزاً مستقلاً ودراماتيكياً للتجربة». ويتابع: ينطوي الفن «فـي كل حضارة معروفة» على ما تسـميه

إيلــين ديســانياكي (Ellen Dissanayake) «التفرد أو جعل الشيء خاصاً»، أي ما يمكن أن يشـتمل على «خشبة مسرح ذات ستائر ذهبية، ومنصة، وأضواء المسـرح، وإطارات لوحات مزركشة، وواجهات عرض مضاءة، وأغلفة الكتب وأسـلوب الطباعة، ومراسم الشـؤون العامـة والمسـرحيات، وملابس الجمهـور الثمينة، وربطة العنق السـوداء التي يرتديهـا المؤدي، وحضور القيصر في مقصورته الملكية، بل حتى أسـعار التذاكر المرتفعة: كل ذلك وعوامل أخرى لا تحصى يمكن أن يسـاهم بشـكل يكون فيه العمل الفني أو الحدث الفني مادة لحصر الانتباه، بحيـث ينظر إليها كشـيء خارج السـياق المألوف للتجربة والنشاط».

ومن ثـم يدفع بـأن طبيعة الفن نفسـه تسـتدعي انتباهاً محـدداً. ومـع أن بعض الأعمـال ذات القيمـة الفنية - على سـبيل المثـال ورق الحائـط أو الموسـيقى المحفزة للمـزاج - يمكـن اسـتخدامها كخلفية (في خلفية المشهد)، فإن جميع الحضارات عرفت بفنهـا المميـز (Foregrounded Art) الخاص وأَوْلته حق قَدره (المرجع السابق 371). ويختم بالإقرار بأن أي حدث قابل للعزل، سواء أكان فنيـاً أم لا، ويمكن أن يقـال إنه ينطوي على عنصر «مسرحي» يمكن تميزه، يشترك بشيء ما مـع [...] كل ضروب الفـن تقريباً. ويورد مثالاً على ذلـك ركوب الأفعوانية ومراسـم تنصيب الرئيس.

إن مـن الصعـب أن نمضـي فـي إثر مناقشـة داتون، فهو لا يشرح المقصود من «فن الواجهـة» (الفن الأمامي)؛ ولا يوضح كيـف أن - أو ما إن كان- التميز في الفن سيختلف عن إضافة أو إيجاد، على سبيل المثال، مكون جديد للمكنسـة الكهربائية؛ وهو يراوح جيئة وذهاباً بين الفن والشعائر - فبينما قد يمكن إدماج الفن في شـعيرة ما، فإن الشعائر سلوك مغاير أو مجموعة سلوكيات مغايرة تشتمل على أكثر من الفن.

وبينما تقر ديسـانياكي بالإشـكاليات التي تكتنـف «التميّز» - فإنها تصفه بأنه «تشـكيل وتجميل الواقع المعـاش، بحيث يصبـح خارجاً عن المألوف» (ديسـانياكي 148 :[1988]). وعلـى حد وصف فلانيري (Flannery [1993]: 498)، فإنـه ينطـوي على «معاملة شـيء ما بطريقـة مختلفة عن المألوف». إننا نتعامل مع أشياء عديدة على نحو مختلف - الحيوانات والمجرمين على سـبيل المثال. ويبدو من الصعب عزل ما قـد ينطوي عليه التميـز بالفعل، غير جعل الشـيء أكثـر بـروزاً. إن مما يدعو إلى الريبة أن يؤكد الفنانون أن جلّ همهم هو جعل شـيء ما مميزاً، مع أنهم، بصورة عامـة، لا يجـدون غضاضة فـي جذب الانتباه، وبالتالي، فإن المسـألة تتمثل في كيفية اختلاف «التميّز» عن جعل الشـيء جذابـاً؟ إن الفعـل «يجـذب» (Attract) مشـتق من الكلمة اللاتينيـة (Attractus)، ومعناها يسحب أو يتسـبب في الاقتراب أو الالتصاق. ولا ينحصر معنى جذب على أن الشيء أو الحدث يشد انتباهاً إيجابياً. إن السمة الأساسـية للفن المرئي هي أنه

هل يمكن أن يقودنا العلم إلى تعريف للفن؟

ملحوظ (كــوي [2003]). ومجرد أن نركز علـى خصيصة الجذب، فــإن بإمكاننا أن نتسـاءل عن الأشــياء الطبيعية في عالمنا التــي تجـذب انتباهنــا وتأسـره (مثال: قــوس قزح، الطيور المحلقــة عالياً، بعض تتابعات الصوت)، وكيف يكتسب الفن هذه الخصائص، وهل يفضــي ذلك بالضرورة إلــى أن نفتــرض عندما تســتخدم هذه الخصائــص في الفن أن ثمــة تفرداً على نحو ما يثير عاطفة فريدة؟ وثمة مشــكلة أخرى تتمثل في أن أساس التميّز أو التفرد هو الإبداع كما يقال - والذي هو على حد ما تذهب إليه ديسانياكي حاجة بيولوجية (حيويــة) (1998). وبينما قد يتفق العديد من المراقبــين مع هذا الطرح، فإن الإبداع يرتبــط بالتغييــر، وهذا ليــس جلياً في المخزون الإثنوغرافــي وكثير من المخزون التاريخي. وكمــا كتب برنارد بيرينســون (Bernard Berenson [1948]: 155)، فــإن الرغبة في مراجعة الجِدَّة ليست قديمة ولا عامة الانتشار. وسنعود إلى هذا الموضوع؛ مــع ذلــك، وباعتبار أن الاســتمرارية هي الخاصية التي لوحظت في الأشكال المبكرة للفــن، وباعتبار أن أغــراض/ موضوعات الفن، وتقاليده يمكن أن تســتمر لمئات، بل حتى لآلاف السنين - وتُشاهد على امتداد حياة الإنســان يومياً إلــى أن تصبح جزءاً مألوفــاً من البيئة - فهــل نفترض أنها لم تعد فناً؟

وتنطوي الخصائص الباقية أيضاً على التمييز بــين التقليدي وغير التقليدي. إن كلاً من الجدة والإبداع والفردية التعبيرية تركز علــى الإبداع، الذي هو وفقاً لداتون «موضع التفرد أو عبقريــة الفن» (داتون 370 :[2006]). مــن ناحية أخــرى، تركز تقاليــد الفن ومؤسســاته وأسـلوبه على نواحي تبــدو متعارضــة أو لربما الوجه الآخــر من العملــة، أي التقليــد والقدرة التنبؤية. وسنســتهل الفقرة اللاحقة أولاً بمناقشة الخصائص الباقية وفقاً لوصف داتــون، ومــن ثم نســتعرض الفــرق بين التقليدي والإبداعي أو غير التقليدي.

الوصف: مسألة التقليدي وغير التقليدي

علــى الرغــم مــن أن داتــون لا ينفق وقتاً طويــلاً في مناقشــة «تقاليد الفن» ومؤسســاته، إلا أنه يكتب أن: «موضوعات الفــن وأداءه، ســواء فــي المجتمعــات الحضاريــة صغيرة الحجم التــي تعتمد المشــافهة أم في الحضــارات التي تعتمد الكتابــة، تُخلَــق وإلــى درجة مــا تعطى أهميــة بوضعها في ســياق تاريخ فنونها وتقاليدها الفنيــة» (داتون 372 :[2006]). هذه الخاصية وفق مــا يبين داتون يمكن تطبيقهــا علي كل الأنشــطة الاجتماعية المنظمة تقريباً - من الطب إلى السياسة إلى العلــم - باعتبارها قائمة على خلفية أو قاعدة مــن الأعراف والاشــتراطات، والتقاليد التاريخية والمؤسسية.

ويحاجج داتون لدى مناقشــة «النقد» (Criticism) (وهــو ليــس مــن خصائص

الفن، وهنا وجه الغرابة، وإنما استجابة مفترضة للفن) أنه بغض النظر عن أنماط الفن السائدة فإنها توجد إلى جانب نوع ما من اللغة النقدية المستخدمة في سياق المحاكمة والتقدير (داتون 370 :[2006]). وبينما يوجد، وفق رأيه، «تباين واسع عبر الثقافات والحضارات وداخلها فيما يتعلق بدرجة تعقيد النقد»، فإنه يدرك أن علماء الإنسان (الأنثروبولوجيا) قد أشاروا تكراراً إلى «تطورها البدائي أو ما يبدو قريباً من حالة عدم الوجود في المجتمعات الأمية الصغيرة [...]».

تبدو «الفردانية التعبيرية»، وفق ما يكتب داتون (371 :[2006]) أمراً لا بد من ظهوره. وحتى في الحضارات، التي تنتج ما يسميه داتون «فناً أقل اتساماً بالصفة الشخصية» (المرجع السابق)، وما قد يعنيه من صيانة تقاليد الفن بدقة بالغة، «إن الفردانية، على عكس مهارة الأداء، يمكن أن تظل محط تركيز الانتباه والتقييم» (داتون 317 :[2006]). «إن الادعاء بأن الفردية الفنية هي اصطناع غربي لا وجود له في المجتمعات الحضرية غير الغربية والمجتمعات القبلية»، على حد زعمه، «قد لاقى قبولاً واسعاً وهو بالتأكيد ادعاء خاطئ» [استخدمنا البنط المائل للتأكيد]. وتأكيداً لما ذهب إليه، يشير إلى أن النقوش التراثية في غينيا الجديدة لم تكن تتطلب تذييلها بتوقيع عليها، لأن هوية النقاش الذي أبدعها كانت معروفة للجميع. ويفسر ذلك على النحو التالي: «تحظى الشخصية التعبيرية بالاحترام سواء في غينيا الجديدة أم في أي مكان آخر» (داتون 371 :[2006]).

وفي كتابته حول الجدة والإبداع، يذهب داتون (370 :[2006]) إلى القول إن «الجِدة والإبداع والأصالة والقدرة على إبهار المشاهد» تحتل مكانة رفيعة في الفن، كما أن «السعي الدؤوب وراء الإبداع» صفة ملازمة للكائن البشري في مختلف الحضارات والثقافات، ليس في مجال الفن فحسب، بل في المجالات الكثيرة للجهد/ السعي البشري» أيضاً. ويدرك داتون (2006) أن الإبداع يمثل من الناحية الموضوعية الجِدة والتغيير، الذي يمكن تبينه في المواد والتقنية والموضوع والفكرة الرئيسة. ويذهب إلى القول إن أهميتها تكمن في وظيفة الفن المتمثلة في شد الانتباه، والذي يعتبره مكوناً أساسياً في قيمته الترفيهية.

إن الادعاءات القابلة للاختبار المبينة في الآتي تستمد خيوطها من نقاشاته: «[...] الجِدة والإبداع والأصالة والقدرة على إبهار المشاهد» تحتل مكانة رفيعة في الفن، كما أن «السعي الدؤوب وراء الإبداع» صفة ملازمة للكائن البشري في مختلف الحضارات والثقافات، ليس في مجال الفن فحسب، بل في المجالات الكثيرة للجهد/ السعي البشري أيضاً» (داتون 370 :[2006])، على حد زعمه، قد لاقى قبولاً واسعاً وهو بالتأكيد ادعاء

خاطئ» [داتون [2006]:371، استخدمنا البنط المائل للتأكيد] ❖. ويمضي للقول إن «صرامة الأسلوب أو قدرته على التكيف بمرونة يمكن أن تختلف في المجتمعات (الثقافات) غير الغربية أو المجتمعات القبلية تماماً، كما الحضارات المتقدمة: فبعض الموضوعات والممارسات، ذات الصفة المقدسة، تخضع لقيود صارمة تفرضها العادات والتقاليد (كما هو الحال في الأساليب الأقدم للخزافة عند قوم البويبلو Pueblo)، بينما يكون البعض الآخر منفتحاً على الاختلافات التفسيرية الإبداعية والفردانية» (داتون [2006]: 370).

وحيثما وُجدت أنماط الفن فإنها تقترن بضرب محدد من اللغة النقدية القائمة على المحاكمة والتقدير (داتون 370 :[2006]).

«موضوعات الفن وممارساته، سواء في في المجتمعات الحضارية صغيرة الحجم التي تعتمد المشافهة أم في الحضارات التي تعتمد الكتابة، تخلق وإلى درجة ما تعطى أهمية عبر وضعها في سياق تاريخ فنونها وتقاليدها الفنية» (داتون 371 :[2006]).

مناقشة: مسألة التقليدي وغير التقليدي

الإبداع والنزعة الفردية: سيتفق عدد من باحثي الفن المعاصرين - بل ربما معظمهم - على أن الإبداع عنصر ضروري من عناصر الفن (جويس [1975] Joyce)، وأنه حاجة بشرية لها مكانة رفيعة عند مختلف الحضارات والثقافات (ديسانياكي 82 :[1992]). وتتمثل المشكلة هنا في أن الإبداع ينطوي على التغيير، وقد أجمع علماء الأنثروبولوجيا القدماء على أن المجتمعات التي تناولوها بالدراسة تميزت بالاستمرارية (استمرارية النمط نفسه)، وليس التغيير. وثمة دليل واضح في تاريخ الفن وعلم الإنسان يدعم فكرة أن الإبداع في المجتمعات التقليدية كان محدوداً بدرجة كبيرة، وإن لم يكن مكبوحاً. لقد وصف إم جي هوستن (M. G. Houston) ([1920]: 2) الفن التقليدي بقوله: «تواجهنا درجة استثنائية من النزعة المحافظة أو الإصرار على النمط نفسه، ليس فقط عبر القرون وإنما عبر الألفيات [هكذا]».

وقد ركزت دراسات أجراها بُواس (Boas [1955]: 144, 169) على ما أطلق عليه «النمط الثابت» أو «ثبوت» التصميم والشكل. ويذهب جومبرش 119 :[1972]) (Gombrich)، وهو مؤرخ فنون، إلى القول إن «مفهومنا الحديث الذي يحتم على الفنان أن يتميز «بالأصالة»، قد جال، ولا شك، بخاطر معظم الناس في الماضي. لا ريب في أن صاحب الحرفة المصري أو الصيني أو البيزنطي كان هذا المطلب يثير عجبه الشديد. وما كان أيضاً فنان القرون الوسطى في أوروبا الغربية ليفهم لِمَ يتعين عليه ابتكار طرائق

❖ الفقرة مكررة في النص الأصلي للتأكيد (التحرير).

جديدة لتخطيط الكنيسة أو تصميم الكأس المقدسة أو تجسيد الحكاية المقدسة إذا كانت الأساليب القديمة تؤدي الغرض على أكمل وجه».

ويكتب بيرنارد بيرنسون (155 :[1948]) في كتابه «علم الجمال والتاريخ» (Aesthetics and History) أن: «التوق إلى التفرد والجِدَة قد يبدو أكثر الأمور طبيعية ومنطقية في العالم»؛ ومع ذلك، فإن «أعراق ما قبل التاريخ ينسب إليها أنها لم تمتلك إلا القليل جداً منه، بحيث إن التغيير في نتاجات الفن يفترض أن يكون مصدره التغير السكاني المتواصل. وهذا ينطبق أيضاً على الأقوام الأقرب إلى زماننا، مثل البيروفيين (Peru-vians) والمايا (Mayas) والأزتيك (Aztecs)، والقبائل الإفريقية والأوقيانوسية أيضاً. وحتى الأقوام الأكثر تحضراً، كالمصريين، لم يعرفوا تغييراً يذكر طوال ثلاثة آلاف عام، بحيث إن التمييز بين تمثال الفترة المتأخرة وتمثال من الأسر الحاكمة السابقة لا يأتي إلا عبر التدريب. وكان التغيير في بلاد ما بين النهرين أيضاً ذا وقع بطيء. ولكن ربما لم تجد فتوحات الاسكندر أي جديد في الهند، إذا جاز القول، كما لم تجد الإرساليات البوذية في الصين جديداً. لم كان التوق إلى الجدة محدوداً في كل أصقاع الأرض؟».

وتعزى ديمومة واستمرارية التقنيات والموضوعات وغيرها تاريخياً إلى الدور الذي أداه الفن في الحياة اليومية والطقوس والدين والقوانين الاجتماعية، فالفن، ومنه الحكايات تحديداً، استُخدم لتعليم/ القواعد الاجتماعية التي حددت نواحي، مثل: لمن يجوز استخدام شكل من التصاميم دون آخر، ومن له أن يؤدي رقصات بعينها ومتى، ومن كان له أن يروي الحكايا، ولمن؛ ومن كان له أداء الأغاني، وماهية الأغاني، وزمنها؛ ومن كان له أن يُعلم، ومن كان يتعين عليه أن يتعلم.

وبدأ التغيير والإبداع بالظهور عند احتكاك أقوام مختلفين متحدرين من أجداد مختلفين. وقد وجد بنزل (Bunzel)، الذي درس الخزافين وصناع السلال في قرى بويلبو، الذين يُقبل السواح وهواة الاقتناء اليوم على شراء نتاجاتهم، أن الخزافين وصناع السلال بدؤوا في إيلاء درجة قليلة من الأهمية للأصالة والفردانية (:[1928] 68 -62)، وأن الإبداع الشامل أو الجذري كان نادراً. وقد لاحظ باسكوم (Bascom) (1969) أن الإبداع الجذري كان غير مألوف في إفريقيا. وعلى ضفاف نهر السيبيك (Sepik) بدأت التغيرات تصيب الفن عندما دخل التعليم، وبدأ تعليم فن النحت في المدارس لأنه، ووفق جيارت (:Guiart [1969] 89) «بدأ المهتمون يتوافدون إلى أنجورام (Anggoram) كل أسبوع لشراء الفن البدائي من باعة جلود التماسيح». ووصل الإبداع ذروته خلال القرن العشرين عندما بدأ الفن الطليعي والحديث بالتشكل على أنقاض تقنيات وأفكار الفن المرئي التقليدي. لقد استبعد أشخاص، مثل إدوارد ستيجليز (Edward Stiegliz) وكليمنت جرينبرج (Clement Greenberg)، الفن التقليدي، بل

حتى لوحات كانت تعد في السابق أعمالاً عظيمة. وعلى الفور، رفضت الأجيال الشابة من فناني القرن العشرين، على حد تعبير سيلجمان (Seligman [1952]: 57) كل أعمال الأجيال السابقة.

النقد: مع أن النقد ليس من خصائص الفن، فإن المخزون العابر للثقافات يقدم دليلاً ما لدعم ما ذهب إليه داتون. وبينما لا تولي قبيلة الكالاباري (Kalabari)، مثلاً، تركيزاً كبيراً للنقد، ضمن الفانج (Fang)، يكتب فيرنانديز (Fernandez 1966)، أن هناك «روحاً نقدية حية» في تقييم أعمال النحاتين، فالنحات الذي أراد تجنب هذا النزعة النقدية كان «سينزوي إلى معتزل في مزرعة الموز خلف القرية [...] على الرغم من أنه لن ينجو من سهام نقاده عندما يكتمل التمثال» (فيرنانديز [1966]: 54)، لكن حقيقة أن منحوتة ما تكون محلاً للنقد، لا تبدو أنها تؤثر في قيمة المنحوتة؛ «إنها حقيقة غريبة»، كما يكتب، مضيفاً: «إنني لم أجد حالة واحدة رُفض فيها تمثال منحوت. هذه النظرية أو الرؤية تبدو سائدة، بحيث إن أي تمثال يمكن أن يؤدي وظيفته فوق المذخر (صندوق الذخائر)، سواء أكان يؤدي غرضاً جمالياً أم لا» (صفحة 55). وعلى الرغم من هذه «الحماسة» المفترضة للنقد الفني، إلا أن الفانج لم يوجهوا سهام نقدهم للأشياء المقدسة، التي لم تكن عرضة للنقد أو «المحاكمة الجمالية» (صفحة 56 – 55). وبالمثل، كانت الأشياء المقدسة بالنسبة لليجا (Lega) تعد دائماً حسنة. وكما يشرح بيبايك (Biebuyck [1969]: 17): «تعد كل القطع التي أمر بصنعها أعضاء جمعية بوامي (Bwami Association) – الذين أمسكوا بزمام السيطرة المطلقة على أعمال الفن – أشياء جيدة. هذا يعني أنها تؤدي الغاية منها ووظائفها. إن نقد المظاهر الفيزيائية لمثل هذه الأشياء أمر غير مقبول، بل إن مثل هذا النقد لا يمكن تصوره من وجهة نظرهم».

وهذا يدعم ما ذهب إليه ليتون (Layton [1991]: 11) بأن «القيم الجمالية لا يُعبر عنها بالأسلوب ذاته في كل مكان [...]، وإنما تلازم جوانب معينة من الحضارة أو الثقافة».

وبالنسبة لصيغة النقد الفني وأسلوبه اللغوي، يشير كونجدون (Congdon) (1989) إلى أن كل مجموعة حضارية قد تمتلك صيغاً وأساليب لغوية مختلفة للنقد. ويلحظ بنزل (570 :[1928]) أن خزافي الهوبي (Hopi)، لدى تقييمهم للأواني الفخارية، قد تحدثوا دائماً عن أهمية الخط، بينما ركز خزافو الزوني (Zuni) على عدد التصاميم وتوزيعها، أما خزافو سان إيلديفونسو (San Ildefonso) فأولوا انتباههم إلى بنية السطح وبريقه. وفي بولينيزيا، كانت قيمة الطبل تحدد بشكله وجودة خشبه (جويارت [1963]: 112). ويذهب بايباك (14 :[1969]) إلى القول إن بين قوم الليجا في الكونغو كان الانتباه النقدي يتركز أولاً على: «حجم

القطعة الفنية ومادتها وبريقها، ومن ثم على شكلها العام وتصميمها». وقد خلص إلى أن: «ثمة احتمالاً كبيراً أن القواعد الفنية بالنسبة لخصائص العمل الفني هذه، التي تقوم عليها المكانة الجمالية والوظيفية، أكثر صرامة من تلك التي تكون عليها الخصائص الأخرى الثانوية. وكانت ثمة اعتبارات لمستوى الفنان – هل كان متدرباً فقط؟ هل هذا أول عمل فني مكتمل له؟».

ومما يدل على أن المهارة لا تُقيَّم دائماً، أو أن النقد مخفف، هو القول عن الشيء غير المتقن أنه فن. إن غياب النقد والتقييم المخفف هما من سمات الناس التقليديين. والنقطة المهمة في هذا المقام، كما جاء في النقاش السابق، تتمثل في أن البشر جنس اجتماعي جداً؛ فالعلاقات الاجتماعية بالغة الأهمية، وقد أسهمت طيلة تاريخ تطور الإنسان في قدرة أسلافنا على الاستمرار والازدهار وتأسيس العائلات وتعهدها بالرعاية والحماية. وعلى الرغم من أهمية تلك العلاقات، إلا أن الصراع كان أمراً محتوماً (ماك كاللوه McCullough، تاباك (Tabak [2010]). ومع ذلك، وبالنظر إلى الطبيعة المعقدة للعلاقات الاجتماعية البشرية في الجماعات العرقية، فحتى الصراعات البسيطة قد تخلف آثاراً خطيرة بالغة تستمر أجيالاً عديدة. ومع أن النقد هو أحد أسباب الصراع، فإن القوانين الاجتماعية قد حدت من فرص النقد، وخففت من درجته إلى حد مقبول اجتماعياً (كوي [2003]).

مسألة التقليدي والخلاق أو غير التقليدي: إن استخدام مصطلحات «التقليدي» و«المجتمع التقليدي» يحمل معنى ضمنياً مفاده أنه في خضم حالة الاضطراب البادية على التنوع الثقافي والحضاري في العالم، فثمة انقسام واضح المعالم بين المجتمعات التقليدية والمجتمعات غير التقليدية. ومع أن هذا الانقسام يأخذ في الواقع منحنى متواصلاً، إلا أن المجتمعات التقليدية هي تلك التي تنسخ السلوكيات الحضارية عن الأسلاف لأجيال عدة. إن السلوكيات التقليدية، اقتباساً عن أوساغاي (Osahgae [2010]: 204)، هي «إرث الماضي». هذه السلوكيات المقلدة لا تشتمل على الفن فقط، وهي تبدي استمرارية مذهلة، وإنما تشتمل أيضاً على الطقوس التي ينظر إليها كقوالب نمطية تتكرر من جيل إلى جيل، بالإضافة إلى السلوكيات اليومية المتصلة بالمعيشة والأهم من ذلك بالتفاعل الاجتماعي. هذه التقاليد وفرت للأفراد أنموذجاً لكيفية العيش وآلية لاختيار معلمي ومتعلمي الغناء والرقص والحركات الفنية والأصوات والموضوعات والتقنيات؛ وكيفية وزمان صنع أو أداء أنواع معينة من الفن، والتخفيف من حدة العناصر التنافسية في الفن. لقد شجعت التقاليد

على نسخ أغاني الأسلاف ورقصاتهم وفنونهم التشكيلية.

وفي القبائل وتقسيماتها - العشائر وفروعها والبطون والأفخاذ - تتوارث الحقوق في تقنيات وموضوعات تصاميم بعينها، وتنتقل من جيل إلى الجيل التالي في خط ينحدر من أحد الأسلاف. ويصف مورفي (Morphy [1991]: 60-63) كيف أن ترابط الجماعات الفرعية هو السبيل للرجل «للحصول على حقوق إنتاج رسومات قبيلته». ويكتب ميجت (Meggitt) ([1965]: 228) أن في أوساط قوم الجادجاري (Gadjari) «تحدد قواعد فخذ العشيرة الأبوية صناعة أغطية الرأس عند الجادجاري وطقم الطقوس المؤقت». إن الأسلوب/ الطراز، كما في حالة المجتمعات التقليدية، يشتمل على التصاميم والتقنيات الموروثة عن سلف مشترك ويتشاركها الأفراد الذين يتحدرون من السلالة نفسها، وسواء كان ذلك عمداً أم عرضاً، فإن الأفراد يستخدمون الفن المرئي لإيصال ونقل أصولهم وعلاقتهم إلى الآخرين الذين يتحدرون مثلهم من السلف نفسه.

إن صور الأسلاف - سواء أكانت لهم أنفسهم أم نسخاً لفنهم - كانت الدليل الموجه للنتاج الفني. ويشرح ستيوارت (Stuart 1988) أن «صورة السلف» في أمريكا الوسطى، كما يجادل، كانت الدافع «وراء الغالبية العظمى للفن العام الذي أنتجته المايا القديمة» ([1988]: 221).

وفي الساحل الشمالي الغربي كان كل شيء ذا أهمية في الطقوس (مثل مراكب الكنو والصناديق وأواني الطعام والبيوت والأسافين والكراسي والملابس والملاعق والأساور)، كما يكتب والينز (Walens) «مزينة بصور أسلاف القبائل الأسطوريين، مع تصاوير لوقائع بارزة في تاريخ القبيلة [...]. وفي بعض القبائل، كانت أجساد الناس توشم بصور الكينونة الروحية للجد الأكبر للقبيلة» ([1993]: 89).

إن كلمات، مثل محافظ وتقليدي وعرقي وأسلوب ثابت، عندما تستخدم للإشارة إلى الفن، لا تلمح إلى أن الرقص والغناء والقصص أو الفنون التشكيلية تتسم بالبساطة أو عدم التعقيد، فالفنون المرئية للصين ومصر، إلى جانب تلك التي أنتجت في أنحاء كثيرة من العالم، اتسمت بالطابع التقليدي: ومعظمنا يسلم بأنها تروق للناظر (وقد يفضل البعض استخدام كلمات مبهجة جمالياً). هذه الفنون، مع ذلك، لم تكن خلاقة من ناحية التغيير المستمر أو بتوفرها على درجة عالية من الابتكار والتجديد. ووفق هاوسر (Hauser [1959]: 29)، فإن «بعضاً من أعظم الأعمال الفنية قد أنتجت [...] في الشرق القديم تحت أكثر الضغوط التي يمكن تخيلها إلحاحاً، [وهذا برهان] على أن ثمة علاقة مباشرة بين الحرية الشخصية للفنانين والجودة الجمالية لأعمالهم».

ولدى استعراض الفن الذي أنتجه التقليديون، يكتب هاوسر ([1959]: 74)

أنــه لا يمكن العثور على «أســلوب فردي أو قيــم مثلى أو طموحــات فردية – بأي شكل من الأشكال، ليس ثمة إشارة توحي بأن الفنان جاشــت في نفسه أي مشاعر من هذا القبيل. إن المناجاة الداخلية، مثل قصائد أرخيلوكس (Archilochus) أو سافو (Sappho) [...]، وإن الادعــاء الــذي قدمه أرسطونوثوس (Aristonothos) بأنها يجب تمييزها عــن قصائد الشــعراء الآخرين إنما هــي محاولة للتعبير عن شــيء قيل بأسلوب آخر مختلف دون أن يكون أفضل بالضــرورة – كل ذلك جديد تماماً ويؤذن بتطــور جديد يتواصل حاليــاً دون انكفاء (باســتثناء بدايات القرون الوسطى) وإلى يومنا الحالي».

ويذهــب فيــرث (Firth [1925]: 283)، عالم الإنســان المتخصص في الكتابة عن فناني الماوري (Maori) إلى أن «الابتكارات لا يسمح بها، وكان ينظر إليها كأخطاء أو تجاوزات، واعتبرت نذير شؤم».

وأنا لا أذهب في هذا المقام إلى أنه لم يكــن ثمة تغير أو تباين فــي الفن مطلقاً. لقد اســتخدم تصميم ثعبــان قوس قزح في أستراليا لســتة آلاف عام؛ ومع ذلك، فلم تكن تصاوير الثعابين جميعاً متشابهة تماماً، فالفن التقليدي، الذي يقيم روابط قويــة مع الماضــي، ليس راكــداً أو عديم التغيــر. وبينما يتم إدخال عناصر جديدة فغالبــاً ما يُدّعى بأن الأســاليب الجديدة لعمــل الفن إنما لقنها لهم أســلافهم في الحلم. ولم يكــن التغيير فردياً. لقد تبين بيبايك (12 :[1969]) أن العناصر الجديدة المنبثقــة عن التغيير تفســر بالاســتعانة «بإرثهم من الأمثال التأويلية التقليدية».

وعندما يشــرع فــي مســاواة الإبداع بالذكاء والحرية، ويكتسب قيمة كبرى في المجتمعات الغربية، يبدأ علماء الإنســان باعتبــار التقاليــد – هذه الاســتمرارية الدؤوب أو غياب التغيير – شــيئاً سلبياً، ويعكفون على اســتخدام كلمات من قبيل تفكيــر بدائــي (قبــل منطقــي)، وأولي وبســيط، لوصــف الأشــخاص عديمي الإبــداع الذيــن يعكفون على دراســتهم، وكلمات مثل بسيط وبدائي لوصف فنهم. إن القيمة التــي أولوها للإبداع أثرت في مشاهداتهم وتأويلاتهم لها (انظر مناقشة ذلــك لــدى بيبايــك [1969]). ولم يحبذ علماء الإنســان اللاحقين، الذين مارسوا مهنتهــم خــلال حقبة أكثــر صلاحاً من الناحية السياســية، أن ينظر إليهم كنقاد للممارسات الاجتماعية الثقافية. وشرعوا فــي تكثيف البحث عن دليل على الإبداع، علــى الرغم من حقيقة أن الاســتمرارية المدهشــة التــي كانــوا يلاحظونها كانت تستدعي تفسيراً.

ملخص ونقاش

عند اســتعراض خصائص داتون نجد أن كثيراً منها للأسف عديم الفائدة.

فقــد ذهــب هيــوود (Heywood) وجارســيا (Garcia) وويلســون (Wilson) فــي العام 2010 إلى أننا إن رغبنا في فهم

هل يمكن أن يقودنا العلم إلى تعريف للفن؟

شـــيء، كالفنون، يتعين علينا أن نفعل أكثر من مجرد تطبيق المنهج العلمي، وأن نولي انتباهاً إلى ماهية الــدور الذي قد تؤديه حضارة مــا كقوة مغيرة حيوية في التأثير في الســلوك. لقد حاولت في هذا البحث أن أكامل بين العلم والحضارة في ســبيل تحديد خصائص الفــن القابلة للاختبار علمياً. وقد حاججــت بأننا إذا رغبنا في فهــم الفن يجــب ألا نركز حصــراً على أنماطه المعاصرة، فلا بد لنا من فهم الفن كما أنتج عبر معظم التاريخ البشــري وما قبــل هذا التاريــخ. وإذا رغب القارئ في اســتبعاد الفن، الذي أنتج في تلك الفترة، فسيكون مســؤولاً عن تفسير سبب تميّز ذلك الفن، من دون الإشــارة إلى العاطفة و/ أو الفكــر غير القابلين للاختبار. هذا لا يعني أن الأنماط المعاصرة للفن ليســت فنــاً. إنه يعني فقــط أن نمــاذج الإنتاج والاستخدام تتباين بدرجة كبيرة جداً.

بل إننا إذا سلمنا أن الإنسان وحده من يصنــع الفن، عندئذٍ يجدر بنا أن نســأل لــم يميل البشــر بانتظام إلــى أن يجدوا الأشياء الطبيعية (مثال: «الفن» الحيواني، وغــروب الشــمس، والأحجــار الملونــة) وأحداث الطبيعة وغناء الطيور ورقصها، على ســبيل المثال، جذابــة، بحيث تجذب

جدول (1):

الخاصية	لم تحدد بوضوح	غيــر قابلــة للتحديد	تشير إلى وظيفة	هل هي ذات فائدة علمية؟
المتــعــة/الــلــذة المباشرة	X	X	X	غير قابلة للاختبار
الإشباع العاطفي	X	X	X	غير قابلة للاختبار
التحدي الفكري	X	X	X	غير قابلة للاختبار
الخبرة التخيلية	X	X	X	تصورها رديء؛ غير قابلة للاختبار
الفردية التعبيرية	X	X يــصــعــب تحديدها في بعض الأحيان		قدرة تفسيرية محدودة – تناسب أشكال الفن المعاصرة.
المهارة أو البراعة	X			قــد يــكــون لــهــا قــدرة تفسيرية محدودة، إلى الحد الـذي تنطوي فيه على المنافسة.

النقد	X		تشير إلى الاستجابة	ليست من خصائص الفن، وإنما نمط استجابة مفترض.
التمثيل/ التجسيد		X المدلول ليس دائماً قابلاً للتحديد		لا تنطبق دائماً على الفن، باعتبار أن بعض الأنماط تبدو أنها لا تمثل شيئاً. هذا التركيز يأخذنا إلى مجال محدود المعالم من الرمزية.
التركيز الخاص	X	X		غامضة، ولم تقدم تعريفاً لمعنى «خاص».
تقاليد الفن ومؤسساته	X غير مكتملة			قد يكون استخدامها مناسباً من حيث إن معظم أنماط الفن تستمد إلى درجة ما من التقاليد؛ ومع ذلك لا يرتبط الفن جميعه بالمؤسسات أو الفضاءات الفنية.
الأسلوب				كسابقتها
الجدة والابتكار/ الخلق	X	تعرف بالتغيير		قدرة تفسيرية محدودة – تناسب أشكال الفن المعاصرة

انتباهنا وتأسره. ما السر في «الفن» الحيواني وغروب الشمس والأحجار الملونة والغناء والأداء الذي يجعلنا لا نجد غضاضة في وصفها، وعلى نطاق واسع، باستخدام مصطلح «الفن»؟ إذا فرضنا أن ثمة منطقاً لهذا التوسع المجازي، فلربما يساعدنا فهم هذا الانجذاب لتلك الأشياء على الوقوف على معنى محدد للفن.

للإجابة عن السؤال المتعلق بخصائص الفن، القابلة للتحديد، أتحول إلى داروين (59 :[1871]) الذي بين أن اللغة فن، «من حيث إنها صيغت بصورة متقنة ومنهجية». إن الفن بتعبير آخر هو نشاط يتطلب الممارسة أو يمكن تحسينه بها. وبدلاً من التركيز على المهارة كعامل منافسة، فإن التركيز على امتلاك زمام السيطرة على التقنيات يصب التركيز على أشياء، مثل ماهية التقنية، وكيفية تعريف السيطرة والسبيل إلى تعلمها والمصدر الذي يستقى

هل يمكن أن يقودنا العلم إلى تعريف للفن؟

منه هـذا التعلم، ومسـتخدميها، وكيفية اسـتمراريتها، والاسـتجابة الاجتماعية لإتقان السـيطرة وما إذا كانت السيطرة أو التقنية ستتغير أو تستمر بمرور الزمن. إن السـيطرة على التقنيـة أو التحكم بها توفر لنا نقطـة الانطلاق لتحديد مراحل السيطرة والانتقال من السيطرة المحدودة إلى سـيطرة أعظم، ومعرفة المدة اللازمة للوصـول إلى درجة الإتقان بالإضافة إلى معرفة المراحل التي يتطلبها ذلك.

ومـن الخصائـص المهمة للفـن أيضاً النمـط أو النسـق الذي يصفه بيتسـون (Bateson [1972]: 131) بأنه «أي احتشـاد للأحداث أو الأشياء يمكن تقسيمه بطريقة ما باسـتخدام أداة تحديـد، بحيث يدرك الملاحظ فقـط ما على أحد طرفي الخط الفاصل، ويكون قـادراً على تخمين ما هو قائـم على الطرف الآخـر من ذلك الخط الفاصـل بدرجة مقبولة مـن الدقة». إننا نشير إلى الاحتشـادات كنماذج أو أنماط عندمـا يمكن التنبـؤ بدرجـة مقبولة من الدقة بامتداد ذلك الاحتشـاد، وقد نلمس أهميـة النمط خارج سـياق الفـن، وذلك فـي فوائده العميمة للإنسـان في تحديد الأشـياء وإعادة تحديدهـا، وبالتالي في عملية الاختيار (هيلبرت [1987] Hilbert).

إن أنمـاط الصـوت والحركـة واللون والخطوط والأشـكال لا تـؤدي إلا وظيفة شـد الانتبـاه، كمـا قد نبـين يومـاً ما، بتحريض العاطفة. إنها، على سبيل المثال، لا تحفظ صحة الأجسـام (قد يكون ذلك مـن الآثـار الجانبية للرقـص) ولا تجلب السـعادة للناس (الاسـتماع إلى القصص أو الغنـاء)، ولا تضيف فائدة بنيوية لجدار مـا أو آنية خزف، ولا تـؤدي وظيفة المادة الحافظة كما في صباغة جلود الحيوانات، ولا تمنع تسـوس الأسـنان (كما في حالة إجهاد الأسنان).

لقـد طـور الإنسـان القـدرة علـى الاسـتجابة لأنمـاط الحركـة والصوت واللـون والخطـوط والأشـكال. ولآلاف السـنين، وغالباً بتشـجيع من الآخرين، اسـتغل الفنانون هذه النزعة بغية التأثير في السلوك الاجتماعي. وقد لا يكون الفن مجرد نمط أو سـيطرة تقنية تسـتخدم في شـد الانتباه، فإن هاتـين الخاصتين تشـكلان نقطة البداية لمزيـد من البحث والدراسة في المستقبل (كوي [2003]).

المراجع

Anonymous, 1895: *Jealousy and genius*, "The Musical Times and Singing Class Circular", 36 (362), pp. 653-654.

Alexander, Richard D., 2005: *Evolutionary selection and the nature of humanity*, in Hösle, V., Illies, C.: *Darwinism and Philosophy*, University of Notre Dame Press, Purdue: 301-348.

Anderson, R., 1979, *Art in Primitive Society*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ.

Bascom, W., 1969: *Creativity and style in African art*, in Biebuyck, D., *Tradition and Creativity in Tribal Art*, University of California Press, Los Angeles, pp.98-119

Bateson, G., 1971: *Style, grace and information in primitive art*, Bateson, G.: *Steps to an Ecology of Mind*. Ballantine, New York.

Bell, C., 1958/1914: *Art*, Capricorn, New York.

Berenson, B., 1948: *Aesthetics and History*, Doubleday & Company, Garden City, NY.

Biebuyck, D. P., 1969: *Introduction*, in Biebuyck, D. P.: *Tradition and Creativity in Tribal Art*, University of California Press, Los Angeles, pp.1-23.

Blocker, H., 1979: *Philosophy of Art*, Charles Scribner's Sons, New York.

Blocker, G., 1994: *The Aesthetics of Primitive Art*, University Press of America, Lanham, MD.

Boas, F., 1955: *Primitive Art*, Aschehoug, Institutet for Sammenlingnende kulturforskning, Oslo.

Boyer, R. Terry, 2004: *Sexual segregation in ruminants: Definitions, hypotheses, and implications for conservation and management*, "Journal of Mammalogy", 85 (6) , pp.1039-1052.

Brothwell, D., 1976: *Towards a working definition of visual art*, in Brothwell, D.: *Beyond Aesthetics* (pp. 10-17). London: Thames and Hudson.

Brown, S., Merker, B., Wallin, N., 2000: *The Origins of Music*, The MIT Press, Cambridge.

Bullot, Nicholas & Reber, Rolf, 2013: *The artful mind meets art history: Toward a psycho-historical framework for the science of art appreciation*, "Behavioral and Brain Sciences", 16, pp.123-180.

Bunzel, R., 1928: *The Pueblo Pottery: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, Columbia University Press, New York.

Bunzel, R., 1938: *Art*, in Boas, F.: *General Anthropology*, D.C. Health and Company, New York, pp.535-599.

Coe, K., 2003: *The Ancestress Hypothesis*,Rutgers University Press.

Covarrubias, M., 1938, *Island of Bali*, New York.

Darwin, C., 1871: *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, John Murray, London.

Darwin, F., 1887: *The Life and Letters of Charles Darwin*, John Murray, London.

Davies, S., 2004: *The cluster theory of art*, "British Journal of Aesthetics", 44 (3), pp.297-300.

Dickie, G., 1971: *Aesthetics. An Introduction*, Pegasus.

Dean, J., 2003: *The nature of concepts and the definition of art*, "The Journal of aesthetics and art criticism", 61 (1), pp.29-35.

Dissanayake, E., 1988: *What is Art For?*, University of Washington Press, Seattle.

Dissanayake, E., 1992: *Homo aestheticus*, The Free Press, New York.

Dutton, D., 1987: *Why intentionalism won't go away. Litearture and the Question of Philosophy*, Johns Hopkins University Press.

Dutton, D., 1995: *Mythologies of tribal art*, "African Arts", 26, pp.32-43.

Dutton, D., 2003: *Aesthetics and evolutionary psychology*, in Levinson, J.: *The Oxford Handbook for Aesthetics*, Oxford University Press, New York.

Dutton, D., 2006: *A naturalist definition of art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 64 (3), pp.367-376.

Einstein, A., 1956: *Out of my Later Years*, Kensington Publishing Company, New York.

Fagg, W., 1973: *In Search of Meaning in African Art*, in Forge, A.: *Primitive Art and Society*, Oxford University Press, London.

Fernandez, J. 1966: *Principles of opposition and vitality in Fang aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 25 (1), pp.53-63.

Firth, R., 1925: *The Maori Carver*, "The Journal of the Polynesian Society", 34 (4), pp.277-291.

Flannery, M., 1993: *The biology of aesthetics*, "The American Biology Teacher", 55 (8), pp.497-500.

Gaut, B., 2000: *Art as a cluster concept*, in Carroll, N.: *Theories of Art Today*, The University

of Wisconsin Press, Madison.

Gaut, B., 2005: *The cluster account of art defended*, "The British Journal of Aesthetics", 45, pp.273-288.

Goffen, Rona (2004). *Renaissance Rivals*, Yale University Press, New Haven.

Gombrich, E., 1972: *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Princeton University Press, Princeton.

Guiart, J., 1963: *La Chefferie en Mélanésie du Sud*, Institut d'ethnologic, Musée de l'homme, Paris.

Harriger, K. R., 2009: *God: An Unauthorized Biology*, Xulon Press.

Hartwig, 2008: *Introduction*, in Bhaskar, R.: *A Realist Theory of Science*, Routledge, London, pp.i-xxiv.

Hauser, A., 1959: *The Social History of Art: Prehistoric, Ancient-Oriental, Greece and Rome, Middle Ages*, Vintage Book, New York.

Herzfeld, M., 1993: *In defiance of destiny: the management of time and gender at a Cretan funeral*, "American Ethnologist", 20 (2), pp.241-255.

Heywood, L., Garcia, J., Wilson, D., 2010: *Mind the Gap: Appropriate Evolutionary Perspectives Toward the Integration of the Sciences and Humanities*, "Science & Education", 19, pp.505-522.

Hilbert, D., 1987: *Color and Color Perception*, Leland Stanford University, Palo Alto.

Hodin, J.P., 1951: *Contemporary art: Its definition and classification*, "College Art Journal", 10 (4), pp.337-354

Houston, M., 1920: *Ancient Egyptian, Mesopotamian, and Persian Costumes and Decoration*, Adams and Charles Black, London.

Jones, W. P., 1946: *Writing Scientific Papers and Reports*, Wm C. Brown, Dubuque, Iowa.

Joyce, J., 1975: *The Aesthetic Animal: Man, the art-created, art creator*, Exposition Press, Hicksville, NY.

Lave, J., Wenger, E., 1991: *Situated Learning: Legitimate peripheral participation*, Cambridge University Press, New York.

Layton, R., 1991: *The Anthropology of Art*, Cambridge University Press, Cambridge.

Levinson, J., 1990: *Defining art historically*, in Levinson, J.: *Music, Art, and Metaphysics*,

Cornell University Press.

Lorand, Ruth, 2000: *Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art*, Routledge, New York.

McAnany, P., 1995: *Living with the Ancestors: Kinship and Kingship in Ancient Maya Society*, University of Texas Press.

McEvilley, T., 1992: *Art & Otherness: Crisis in Cultural Identity*,McPherson & Company.

Meggitt, M., 1965: T*he Lineage System of the Mae Enga of New Guinea*, Oliver and Boyd, Edinburgh.

Mills, C. W., 1959: *The Sociological Imagination*, Oxford University Press, Oxford.

Moravcsik, J., 1992: *Why philosophy of art in a cross-cultural perspective*?, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 51, pp.425-436.

Morphy, H., 1991: *Ancestral connections: Art and an Aboriginal system of knowledge*, University of Chicago Press, Chicago.

Morrissey, J. P., 2005: *The Genius in the Design: Bernini, Borromini, and the rivalry that transformed Rome*, W. Morrow, New York.

McCullough, M., Tabak, B., 2010: *Prosocial behavior*, in Baumeister, R. F., Finkel, E. J.: *Advanced Social Psychology: The State of Science*, Oxford University Press, New York, pp.263-302.

Munro, T., 1949: *The Arts and their Interrelations*, Liberal Arts Press.

Munro, T., 1951: *Aesthetics as science: Its development in America*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 9 (3), pp.161-207.

Osaghae, E. E., 2000: *Applying traditional methods to modern conflict*, in Zartman, W.: *Traditional Cures for Modern Conflicts: African Conflict Medicine*, Lynne Rienner Publishers, pp.183-200.

Rader, M., 1978/1974: The *imaginate mode of awareness*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 33 (2), pp.131-137.

Rappaport, R. 1999: *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge University Press.

Richardson, L., 199: *Writing Strategies*, Sage, Newbury Park, CA.

Rowe, M.W., 1991: *The definition of art*, "The Philosophical Quarterly", 41 (164), pp.271-284.

Ruckstahl, F.W., 1916: *What is art: A definition*, "The Art World", 1 (1), pp.21-28.

Seligman, G., 1952: *Oh! Fickle Taste: Or, Objectivity in Art*, B. Wheelwright Company.

Speck, F. G., 1935: *Naskapi: The Savage Hunters of the Labrador Peninsula*, University of Oklahoma Press, Norman.

Speck, F. G., 1945: *The Iroquois: A study in Cultural Evolution*, Cranbrook Institute of Science, Detroit.

Spencer, B., Gillen, F., 1912: *Across Australia*, Macmillan and Co., London.

Spiro, M., 1966: *Religion: Problems of definition and explanation, Anthropological Approaches to the Study of Religion*, Routledge, London: 85-96.

Steadman, L., Palmer, C., 2008: *The Supernatural and Natural Selection: The Evolution of Religion*, Paradigm, Boulder, Colorado.

Stuart, D., 1988: *Blood symbolism in Maya iconography*, in Benson, E., Benson, G.: *Maya Iconography*, Princeton University Press, pp.175-221.

Tolstoy, L., 1899: *What is Art?*, trans. by Maude, A., Thomas V. Crowell & Co. Accessed September 25, 2013, New York.

Tooby, Leda, 2001: *Does beauty build adapted minds? Towards an evolutionary theory of aesthetics, fiction and the arts*, "SubStance", 30 (1/2), pp.6-27.

Walens, S., 1993: *The weight of my name is a mountain of blankets: Potlatch ceremonies*, in Berlo, J., Wilson, L.: *Arts of Africa, Oceania, and the Americas. Selected Readings*, Englewood Cliffs, pp.184-200.

Wallin,N., Merker, B., Brown, S., 2000: *The Origins of Music*, Massachusetts MIT Press, Cambridge.

Weitz, M., 1956: *The role of theory in aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 15, pp.27-55.

Wittgenstein, L., 1953: *Philosophical Investigations*,Blackwell, Oxford.

Zervos, C., 1970: Pablo Picasso, 1969-1970. *Exposition concue et mise aupoint par Yvonne Zervos*, Imprimeries populaires, Arts graphiques, Géneve.

Zald, Mayer N., 1991: *Sociology as a Discipline: Quasi-Science and Quasi-Humanities*, "The American Sociologist", 22, pp.165-87.

الجماليات والتطور

بقلم: نانسي إي. أيكن
ترجمة: صفاء روماني *

العنوان الأصلي للمقال:
Aesthetics and Evolution، ونشر في مجلة Aisthesis، العدد 2، المجلد 6، 2013.

قبل نحو 2500 سنة تساءل أرسطو عن سبب إثارة الفن للانفعالات، أعتقد أننا لو عرفنا «كيف» يثير الفن الانفعالات ليساعدنا هذا في الإجابة عن سؤال أرسطو. وكيف يثير الفن الانفعالات هو سؤال علمي لأنه يمكن دراسة الانفعالات سلوكياً وعصبياً، ويمكن الربط بين المنبّهات التي تثير الانفعالات مع أنواع الانفعالات التي أُثيرَت. إذا استطعنا اكتشاف كيف يثير الفن الانفعالات فقد يصبح من الأسهل إدراك «لماذا» يثير تلك الانفعالات، وهكذا أثناء محاولتي فك لغز «كيف» يثير الفن الانفعالات بدا واضحاً «لماذا» يثير الفن تلك الانفعالات.

- Nancy E. Aiken, "Aesthetics and Evolution", *Aisthesis*, anno VI, numero 2, pp. 61-73, (2013). Translated and reprinted with Permission by NCCAL – Kuwait 2014.

* صفاء روماني: مترجمة حاصلة على شـهادة بكالوريوس في اللغة الإنجليزية وآدابها وشـهادة دبلوم في الترجمة من جامعة دمشق في سوريا.

مع تطور جنسنا البشري أصبح الإنسان مخلوقاً متعاوناً واجتماعياً. ومن ناحية أخرى، وفي الوقت نفسه، طور أسلافنا أدمغة كبيرة وقدرة على التفكير والتخطيط لأنفسهم بشكل فردي، ونتيجة لذلك ظهر سلوكان متقابلان وهما: التعاون والفردانية. من خلال التفكير في سبب ممارسة الناس الفن من وجهة النظر التطورية وجدتُ أن ممارسة الفن نشأت كسلوك يفيد في ترابط الأفراد ليصبحوا أعضاء في مجموعة تعاونية. يلخص هذا المقال عملي الموجود بتفاصيل كثيرة وشرح مفصل في كتابين هما: «الأصول البيولوجية للفن» (The Biological Origins of Art) (1998) و«لماذا الفن مهم» (Why Art Matters) (www.nancyeaiken.net).

يتناول الكتاب الأول كيف يثير الفن الخوف، ويتناول الكتاب الثاني كيف يثير الفن المتعة، ولماذا يثير الانفعالات، وقد توصلتُ إلى هذه النتائج مع الأخذ بعين الاعتبار المقدمة المنطقية بأن الفن بكونه سلوكاً إنسانياً عاماً منتشراً عبر الزمان والمكان يجب أن يكون له هدف تطوري تكيفي، أي لا بد أن يكون جزءاً مهماً من كينونة الإنسان.

عندما يتفاعل الناس مع الفن يمكن أن تكون الاستجابة مُفرحة تنتج عنها ابتسامة وشعور بالتصديق، أو قد تكون الاستجابة ارتعاشية ينتج عنها شعور بالإثارة، وهذان هما الانفعالان الأساسيان للمتعة والخوف. يُقال إن الانفعالات التي يثيرها الفن تختلف بشكل ما عن الانفعالات التي تثيرها الأحداث «الواقعية»، مثل المتعة الناتجة عن تواصل اجتماعي ودي أو الخوف الناتج عن قرب التعرض لحادث اصطدام بسيارة. من ناحية أخرى، إن الانفعالات التي يثيرها الفن هي الانفعالات نفسها التي يثيرها حدث «واقعي»، إلا أنها تُخفف عموماً بسبب مضمونها كفن وليس كحدث «واقعي»[1].

ويتساءل الباحث في السلوك العصبي: ما الذي يثير الانفعالات؟ وهل يمكن تتبعها عبر النظام الحسي وحتى الاستجابة السلوكية؟ سأبيّن في هذا المقال كيف يستطيع الفن إثارة الخوف من الناحية البيولوجية العصبية، بدءاً من المصدر المنبه، وصولاً إلى الاستجابة، وسأقوم بالشيء ذاته بالنسبة لإحساس المتعة، ولكن بدرجة أقل دقة بسبب عدم وجود دراسة كافية، كما سأناقش لماذا يستمر الفن عبر الزمن وفي جميع الثقافات.

كيف يثير الفن الخوف؟

إن المثير السلوكي (releaser) هو منبّه غير مشروط (unconditioned stimulus) يتسبب في حدوث استجابة يمكن التنبؤ بها إلى حد ما في كل مرة يظهر فيها، فعلى سبيل المثال، من المرجح أن يتسبب صوت مرتفع ومفاجئ في إجفال المرء، وقد يعتاد المرء على مثل هذا الصوت إذا تكرر عدة مرات متتابعة، ولكن إذا كانت هناك فترات انقطاع بين تكرار الصوت

المرتفع والمفاجئ فمن المرجح أن يتصرف المرء بشكل متوقع وهو الإجفال. وقد بينتُ أن المثيرات السلوكية، مثل الصوت المرتفع والمفاجئ، تُستخدم في الفن لإثارة الاستجابة الانفعالية [2] (emotional re-sponse). هناك زوج من المثيرات السلوكية المستخدمة في الفن البصري لإثارة درجة معينة من الخوف، وهي البقع العينية والخطوط المتعرجة الحادة. البقع العينية هي دائرتان موضوعتان بشكل أفقي لتبدوا مثل العينين، وقد بينت الدراسات أن البقع العينية هي مثيرات الإحساس بالخوف[3]، وكثيراً ما تمثل الأقنعة أمثلة ممتازة على البقع العينية كمثير سلوكي[4]، كما أن الخطوط المتعرجة، التي تمثل أشكالاً مسننة حادة الأطراف، هي مثيرات للخوف، وتشير دراسات مبكرة إلى أن للخطوط الحادة تأثيراً انفعالياً يختلف عن تأثير الخطوط المنحنية، فعلى سبيل المثال، في العام 1924 أجرى كل من بوفنبيرغر (Poffenberger) وباروز (Bar-rows) دراسة على عدة أشخاص، وطلبا منهم الربط بين صفات وخطوط، فوجدا أن هؤلاء ربطوا صفات الحزن والهدوء والكسل بالمنحنيات الكبيرة، وصفات السعادة والمرح بالمنحنيات المتوسطة والصغيرة، وأن الزوايا الصغيرة والمتوسطة رُبطت بالهياج والغضب[5]. وأخيراً كررت جوهانا أوهر (Johanna Uher) (اسمها الآن فورستر Forster) تجربة بوفنبيرغر وباروز من حيث الجوهر، وكانت النتيجة نفسها[6]. وفي حين ربطت هذه الاختبارات بين الصفات المليئة بالانفعالات والخطوط المنحنية والمتعرجة الحادة اختبر ريتشارد كوس (Richard Coss) تأثيرات الخطوط المنحنية مقابل الخطوط الزاوّية (Zig Zag) على اتساع بؤبؤ العين ووجد اختلافاً كبيراً في التوسع (يتسع بؤبؤ العين عند الشعور بالخوف) عند رؤية النوعية الخطيّة المختلفة[7]، وتمثل لوحة بيكاسو آنسات أفينيون (Demoiselles d'Avignon) الشعور بعدم الراحة وحتى الإنذار بالخطر الذي تثيره نوعية الخطوط الحادة والبقع العينية[8].

هناك أبحاث حول البقع العينية والخطوط المنحنية مقابل الخطوط المتعرجة الحادة تدعم فكرة كونها مثيرات لانفعالات معينة، وأنها تستخدم بشكل واضح في الفن، إلا أن هذا يختلف بالنسبة إلى النداءات المنذرة بالخطر وأصوات عويل الضواري، التي تستخدم في الموسيقى لإثارة الخوف، وقد أظهرت الأبحاث أن جميع أنواع الأحياء يمكنها إدراك التهديد في النداءات المنذرة بالخطر[9]. من المعروف أن هذه النداءات تتسبب في الإحساس بقشعريرة أو بوخز خفيف في مسار العمود الفقري، وهو فعل منعكس لا إرادي محرك للشعر يرتبط بالخوف. وقد وجدت إحدى الدراسات أن الموسيقى تتسبب في حدوث القشعريرة[10].

إن المثيرات كونها منبهات غير مُشرطة يمكنها إثارة الانفعالات عندما تستخدم

في الفــن، ويمكنها أيضــاً توليد منبهات مشروطة من خلال الشرط البافلوفي[11] Pavlovian conditioning، والــذي يمكــن أيضــاً أن يثيــر الانفعــالات فــي الفن. وفي حــين تلقى المنبهات غير المشــرطة اســتجابة فطرية من قبــل الجميع، فإن المنبهــات المشــرطة تتميز باســتجابات فردية، وهكذا، فــإن الاختلافات الفردية في التعلم المشــرط يمكن أن تتســبب في اختلافات في الاستجابة للفن.

على الرغم من أن الصوت المرتفع قد يكون مكروهاً في الحياة الواقعية أو في الفن، فقد يكون في الواقع صوت مكابح سيارة تندفع نحوك، إلا أن صوتاً مرتفعاً حاداً في الفن لا يشــكل خطراً شخصياً، فالفن آمــن، وقــد بينت دراســة لعالم الأعصاب جوزيف ليــدو[12] (Joseph E. LeDoux) كيف يمكــن للمثيرات أن تثير الخوف في بيئة الفن الآمنة (على الرغم من أن دراســته لم تكن تتناول الفن). يتم إدراك العامل المثير للتهديد (مثل البقعة العينية) من قِبل النظام الحسي المناسب، وترسل المعلومات إلى المِهاد البصري في الدماغ (thalamus)، حيث يختزن الدماغ المعلومات ليســمح بإيجاد ترابط تقريبي بين المنبّه والمشــعرات الفطرية بالخطر (المثيرات)، ويقوم المِهاد البصري بإيصال المعلومات إلــى اللوزة العصبية الدماغية (amygdala) وإلــى منطقــة الإحســاس المناســبة في القشــرة الدماغية، بحيث تصل المعلومات إلى الوجهتين في الوقت نفسه تقريباً، ثم ترســل اللوزة العصبية الدماغية معلوماتها إلى منظم الســلوك الدفاعي في المادة السنجابية في الدماغ لإطلاق الاســتجابة التحذيرية الغريزية التــي تهيئ الفرد للقتال أو للهرب، وهذا هو المســار الســريع للدفــاع. في هذه الأثناء، تكون القشــرة الدماغية الحسية قــد عالجت المعلومات المرســلة من قبل المهــاد البصري وشــكلت صورة واضحة للمعلومات وأرجعتها إلى اللوزة العصبية الدماغيــة، فــي الوقت نفســه يرســل قــرن آمون في الدمــاغ (hippocampus) معلومات لها علاقة بالمضمون إلى اللوزة العصبية الدماغية.

عندما تكتمل الصــورة الواضحة مع المضمون يســتطيع الفــرد تحديد فيما إذا كان التهديــد حقيقيــاً، وعنــد هذه النقطة يســتطيع الإنسان إيجاد الترابط الواعي بين المنبّه والاســتجابة ويســميه خوفاً. من ناحية أخرى، عند اســتخدام منبــه مثيــر للتهديد في الفــن عادة ما تكــون درجــة الحدّة متدنيــة والمضمون آمناً، لذلك يكون التأثير ســريع الزوال، ونادراً ما تحدث تداعيات واعية. ويشير ليدو إلى أن مرحلة المهاد البصري تعمل على مســتوى ما قبل الوعــي، وبالتالي، فــإن تفعيل الاســتجابة الغريزية المنذرة بالخطــر تتركنا مع بقايا شــعور يصعب علينــا وصفــه[13]، وهــذا هو الســبب في تســمية كانــط (Kant) للاســتجابة الجمالية بالاســتجابة الخاصة المختلفة

عن الاستجابات الانفعالية الأخرى[14]. ويوفر المسار السريع للدفاع أيضاً وسيلة لشروط المنبهات، التي تكون في أحوال أخرى حيادية، بحيث تُفعِّل هي أيضاً الاستجابة الغريزية المنذرة بالخطر[15].

لماذا ينبغي للفن إثارة الخوف؟ لأن الخوف محفّز كبير، وقد أثبت الطغاة مرة بعد مرة أن وجود عدو على الأبواب يولّد خوفاً كافياً يدفع الناس للاستغناء عن كل شيء مقابل إبقاء العدو في الخارج (سواء كان ذلك حقيقياً أم خيالياً). إن التلميذ المتنمر في ساحة المدرسة يستخدم أساليب العصابات للحصول على ما يريده، والناس الخائفون سيفعلون ما يريده القائد، إلا أنهم قد يخططون للقيام بثورة، من ناحية أخرى، إذا استخدم القائد أساليب فنية لإثارة الخوف سينفذ الناس ما يريده من دون أن يدركوا أنهم جرى التلاعب بهم بواسطة الخوف، لأنهم لا يدركون أن استجابتهم كانت بدافع الخوف. وأسمي هذا إكراهاً «خفياً»، لأن الناس قد يتخذون القرارات التي يريدها الطاغية، إلا أنهم لا يدركون مصدر قراراتهم، وبالطبع، فإن القرارات المتخذة بسبب الإكراه الخفي ستخدم مصالح القائد، ولكن من الممكن أن تكون القرارات لصالح أتباعه أيضاً.

كيف يثير الفن المتعة؟

يشير كل من زيلمان وبولتر[16] (Zihlman& Bolter) إلى أن المحافظة على سلامة الجماعات الثديية الاجتماعية غير البشرية على مدى الزمن تكون بواسطة «الروابط العاطفية والاجتماعية التي تتشكل خلال مرحلة النضج والمهارات المرتبطة بها التي تمارس طوال فترة الحياة»[17]. تتعزز هذه الروابط العاطفية والاجتماعية في الثدييات، وتتثبت من خلال إفراز ببتيد الجملة العصبية (neuropeptide) والهرمون النخامي (oxytocin) بالنسبة للإناث و(enkephalines) و(dopamine). إن إفراز هذه المواد الكيميائية الدماغية يجعل الفرد يشعر بالراحة، فهي تُفرَز خلال التواصل الاجتماعي الودي[18]، وقد وجد كل من كيفيرن وكيرلي[19] (Keverne and Curley) في دراستهما لفئران الحقول أن هرمون (oxytocin) لا يحرض سلوك الأمومة فحسب، بل يساعد أيضاً في تمييز صغار الفئران. تتشارك الأجناس التي تشكل روابط زوجية في سمات أخرى، مثل العناية بالصغار وازدواج جنسي أقل، وعدائية تجاه الغرباء، وتجنّب الاتصال الجنسي مع الأقارب، ووجود أسر ممتدة[20].

تنطبق مضامين السلوك الاجتماعي، التي ظهرت في الدراسات المتعلقة بفئران الحقول على الإنسان أيضاً، ويشير جاك بانكسيب (Jaak Panksepp) إلى أن الملامسة والعناق يفعّلان نظام أوبيويد[21] (opioid system) ويشرح[22] بأن «أنظمة (oxytocin) و(opioids) و(prolactin) الدماغية هي المشارِكات الأساسية في هذه المشاعر

الرقيقة، التي نسميها نحن البشر القبول والتعاطف والحب، أي الشعور بالتكافل الاجتماعي والدفء». إن هذه المواد الكيميائية الدماغية لا تعمل على إحداث الشعور بالارتياح فحسب، بل تبطل أيضاً مفعول التقويم النقدي للموقف والمشاعر السلبية[23]. إن عناق الرضيع وملامسته وأرجحته والتواصل معه بشكل إيقاعي يفعّل الأنظمة الكيميائية المناسبة في الدماغ التي تغمر الطفل نفسه ومن يرعاه بمشاعر المتعة والارتياح.

وهكذا، تغذي بنية تحتية تطورية أساسية، مثل هذه السلوكيات الإنسانية، مثل الترابط الزوجي والاجتماعي، والرعاية الأبوية المديدة للصغار، والأسر الممتدة، والنزعة العرقية (ethnocentri-cism)، ورُهاب الأجانب (xenophobia). تطور البشر كحيوانات اجتماعية تحتاج إلى أن تكون جزءاً من مجموعة، وربما ظهرت هذه الحاجة لأن فرص استمرار البقاء كانت أكبر مع وجود آخرين من النوع نفسه يمكنهم النجدة عند الحاجة، والمساعدة على الصيد وجمع الطعام، والمساعدة في رعاية الأطفال، وحماية المجموعة من الحيوانات المفترسة ومن المجموعات البشرية الأخرى غير الحليفة[24]، وقد ناقشت سارة بلافر هردي (Sarah Blaffer Hrdy) من بين آخرين أن البشر «متوالِدون تعاونيون»، إذ إن هذه الاستراتيجية سمحت لأسلافنا بإنجاب نسل بطيء النضج ومُكلِف، وبمساعدة الآخرين في المجموعة يمكن تربية مزيد من النسل بشكل ناجح[25].

كانت هناك حاجة إلى آليّة لخلق رابطة بين الأمهات أو الرعاة الآخرين والرضع، وذلك لتوفير الرعاية الطويلة الأمد الضرورية لتربية الإنسان الرضيع. تعتقد كل من إلين ديساناياكي (Ellen Dissanayake) وأيرانوس أيبل أيبنسفيلت (Irenaus Eibl-Eibesfeldt) أن أسلافنا طوروا تعبيرات وجهية وإشارات وتعبيرات لفظية إنسانية عادية لتتناسب مع لغة الرضع لإحداث الترابط العاطفي الضروري، وقد أدت التعبيرات اللفظية والحركية الإيقاعية المتزامنة إلى تطور رابطة عاطفية بين الأم والطفل[26]. وتعتمد لغة الرضيع على آلية الترابط العاطفي للثدييات، التي تربط ثدييات أخرى مع بعضها بعضاً لتشكل أزواجاً متآلفة، وتتألف آلية الترابط العاطفي للثدييات من حركات إيقاعية تفرز المواد الكيميائية الدماغية (Dopamine) و(opioids) و(oxytocin)، وتعطي الشعور بالمتعة والثقة، وبالتالي بالترابط العاطفي[27].

تشير ديساناياكي إلى أن الإيقاعات المتزامنة والتعابير اللفظية والحركات المرافقة للغة الرضيع أصبحت ترنيماً وغناءً ورقصاً - أو فنوناً مرتبطة بمرحلة زمنية معينة[28]، ويمكن لهذه الفنون الزمنية إحداث الرابطة العاطفية، التي تعزز الوحدة الاجتماعية وإرادة العمل

المشترك، لأن المواد الكيميائية الدماغية المفرزة بواسطة النشاط الإيقاعي تجعلنا نشعر بارتياح حقيقي ورضا عما نقوم به[29]. في دراسة أجريت أخيراً بواسطة التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي (fMRI) لسبعة عشر شخصاً يستمعون إلى قطعة موسيقية كلاسيكية لم يستمعوا إليها من قبل، ظهر لدى هؤلاء نشاط دماغي بدءاً من منطقة الدماغ الأوسط حتى القشرة الدماغية، ووجدت الدراسة أن أدمغة جميع المشاركين تتبعت المنبه الموسيقي بطرق متشابهة، ويشير المسؤولون عن الدراسة إلى أن المناطق الدماغية، التي نُبهت، أوحت بتلك الحركات النموذجية التي ترافق الاستماع إلى الموسيقى، مثل التصفيق والرقص والسير بإيقاع معين والغناء وهز الرأس، وهذا ما يسهل التناسق الاجتماعي[30]، وبالتالي، فإن التحرك معاً بشكل متزامن على وقع الموسيقى هو عمل مبرمج مسبقاً إلى حد ما بواسطة أدمغتنا، وهو يفعّل آلية الترابط العاطفي للثدييات التي تجعلنا نثق ونهتم ببعضنا بعضاً.

تُعد المتعة طريقة أكثر فعالية من الخوف لدفع الناس لاتباع القائد، فالتحرك معاً بشكل متزامن يعطي مشاعر سارّة ينتج عنها شعور بالترابط والثقة، ويمكن أن يصل تأثير المتعة في حدّه الأقصى إلى خلق «أتباع مخلصين» سينفذون كل ما يدعو إليه القائد، سواء كان خيراً أم شراً[31]. من ناحية أخرى، ينبغي التذكر أن كلا الطريقتين في جعل الناس يتبعون القائد كانتا، ولا تزالان، تستخدمان من أجل صالح الناس، وإلا فإن السلوك لن يكون سلوكاً تكيفياً.

الشرط (Conditioning) بواسطة الفن

ذكرنا باختصار الآليتين اللتين تزودان الفن بالقدرة على إثارة الانفعالات (المجال لا يسمح هنا بتقديم المزيد من النقاش الأكثر اكتمالاً الوارد في كتابَيّ، لذلك من المفيد مراجعة هذين العملين الطويلين والمفصلين)، وهما آليتان عصبيتان أساسيتان تقومان من خلال إثارة الانفعال بإعطاء الشعور بالأمان الفردي بواسطة الاستجابة الدفاعية وآلية الترابط العاطفي، التي توفر الوسيلة لإنجاب نسل جديد والعناية به. تعمل هاتان الآليتان المهمتان دون مستوى التفكير الواعي، ويستطيع الفن من خلال تبنّيه لهاتين الآليتين إدارة السلوك من دون إثارة التفكير العقلاني.

عندما ترتبط كل من المنبهات الطبيعية غير المشرطة، التي تثير الخوف، وآلية الترابط العاطفي عند الثدييات، التي تثير المتعة بمنبهات حيادية، فإنها تولد استجابات مشرطة تثير الانفعال نفسه، وتشكل الاستجابات المشرطة لمنبهات الخوف والمتعة استجابة فردية للفن.

مع امتداد فترة الطفولة بالنسبة لجنسنا البشري، أصبح من الضروري

تحديد النسل، الذي تجري تربيته حتى يصل إلى سن الإنجاب، فالأم لا تستطيع إنجاب طفل كل سنة وتربيتهم جميعاً للوصول إلى سن النضج، وتشير كاثرين كوي (Kathryn Coe) إلى جانب بالمر (Palmer) وستيدمان (Steadman)[32] إلى أنه بالنسبة للجنس البشري لا يمكن تفسير السلوك التعاوني بشكل كاف من خلال نظرية الملاءمة الشاملة (inclusive fitness theory) أو الغيرية المتبادلة[33]، وفي حين أن الحجة معقدة، فإن هناك نقطة مهمة وهي أن المقياس الواقعي للنجاح في إعادة الإنجاب لا يكون في عدد الأبناء لدى الأبوين، وإنما في أعداد الأسلاف، واستناداً إلى تلك الفكرة نعتقد أنا وكوي أن السلوك التعاوني الإنساني ناتج عن استراتيجية رعاية أبوية تهدف بشكل غير واع إلى ترك سلالة[34]. حتى يحدث هذا، على كل جيل أن يتعاون مع بعضه بعضاً من أجل حماية الجيل الذي يليه ورعايته، وتناقش كوي بأن إحدى وظائف الفن المهمة تشجيع ذلك السلوك التعاوني[35]. أصبح استمرار بقاء الإنسان أقل اعتماداً على الأفعال المنعكسة اللاإرادية وأكثر اعتماداً على التعلم، وقد تطورت طريقة تعليم سهلة ومضمونة، وجرى تعليم أساليب لاستمرار بقاء الإنسان باستخدام أصوات ومؤثرات بصرية تثير استجابات انفعالية غير مشرطة، ورُبطت بمعلومات سيجري تعلمها لاحقاً لتولّد ذكريات انفعالية مشرطة. تطورت هذه الأساليب مع زيادة قابلية تشكيل وتكييف أطفال الجنس البشري، بحيث يمكن غرس التقاليد والتقنيات والمعتقدات واللغة والثقافة في أذهانهم، ويستطيع الفرد تعلم أن يصبح مخلوقاً اجتماعياً متعاوناً يساعد الآخرين على البقاء كما يساعد أحد أقربائه. ينبغي عدم نسيان التعلم من خلال الإشراط التقليدي (classical conditioning)، بحيث يستطيع الفن (وهو مركبة الإشراط) التأثير في السلوك بشكل آني وعلى المدى البعيد في آن معاً، وعموماً نحن لا نعي أننا تحت تأثير الإشراط وأن سلوكنا متأثر به.

تطورت اللغة في وقت من الأوقات، ورويت قصص تضمنت معلومات حيوية تفيد في استمرار البقاء وإعادة إنجاب أفراد ضمن المجموعة، وكانت هذه القصص تنتقل من جيل إلى جيل، وذلك للمحافظة على أسلوب حياة أثبت نجاحه. ونعتقد أنا وكاثرين كوي وكريغ بالمر أن قصص الأطفال التقليدية (القصص التي تروى شفهياً في المجتمعات التقليدية) غالباً ما تتضمن معلومات مهمة، وأن سماع تلك المعلومات ضمن قصة يمكن أن يكون له تأثير مهم على السلوك بما فيه تأثير على استمرار البقاء وإعادة الإنجاب. إن الآليات المستخدمة في القصص، مثل المجاز والشخصيات المشوقة، وفي بعض الأحيان الأفكار الخيالية المبالغ فيها تجعل المعلومات مشوقة، وبهذا يمكن تذكرها[36].

تستخدم القصص التقليدية كثيراً من أساليب تقوية الذاكرة للمساعدة على تذكّر المعلومات الواردة فيها، بدءاً من الحيوانات الناطقة، وحتى أغاني الأمهات لأطفالها، وتستخدم هذه الأساليب لتشكيل تداعيات (إشراط تقليدي) في أذهان المستمعين، بحيث يحفظون المعلومات بشكل مضمون، وكثيراً ما يدّعي رواة القصص تعبيراً عن قوة تأثيرهم أنهم من سلالة رواة القصص الأوائل، وغالباً ما يكونون كذلك[37]. نحن نقول إن هدف القصة التقليدية هو إظهار السلوك نفسه عبر الأجيال للمساعدة في الحفاظ على التقاليد التي عززت استمرار البقاء وإعادة الإنجاب اللذين نجحا في الماضي[38].

لدعم الحجة المتعلقة بالقصص التقليدية قمنا بشرح قصص الأروميين الأستراليين القدماء المتعلقة بأساطير نشوء الكون وتطوره (Dreamtime)، تبرز هذه القصص بشكل أساسي قوانين الأسلاف، التي ينبغي تعلمها واتباعها من أجل النجاح في الحياة من الناحيتين الاجتماعية والمادية، وتصف هذه القصص طريقة التصرف في كل موقف تقريباً بدءاً من العلاقات بين الأقارب واستراتيجيات العيش وآداب الكرم والواجبات والأوقات التي ينبغي فيها إبداء تحفظات اجتماعية، إضافة إلى ذلك تُخبر القصص بأماكن حُفَر المياه في الصحراء، وهي معلومة ضرورية لاستمرار بقاء الفرد[39].

ليس من الصعب تخيل أسلافنا من العصر الحجري وهم يجلسون معاً ويروون قصصاً مماثلة، وغالباً ما كانت استراتيجيات استمرار البقاء عندهم مختلفة عن استراتيجيات الأروميين الأستراليين بسبب البيئة المختلفة التي كانوا يسكنونها، إلا أن علاقاتهم الاجتماعية والقواعد التي يتبعونها في التواصل الاجتماعي كانت متشابهة، وبالطريقة نفسها تختلف قصصنا المعاصرة، إلا أن قواعدنا الاجتماعية متشابهة مع قواعد أسلافنا، مثل قاعدة احترام الأسرة وحمايتها. وهكذا، يستطيع الفن من خلال الإشراط التقليدي تشكيل ذاكرات تعزز التعاون ضمن المجموعة، وتطور طرقاً ووسائل لاستمرار البقاء وسلوكاً اجتماعياً يزود كل جيل بأدوات للعيش وتربية نسله الجديد.

كيف يكون الفن تكيفياً؟

لماذا يعزز هذا السلوك نجاح استمرار البقاء وإعادة الإنجاب؟ أدى السلوك التعاوني إلى نجاح جنسنا البشري، وقد درس كثير من الباحثين الأسباب التي تجعل الناس يتعاونون مع بعضهم بعضاً، وصنفوا أربعة نماذج من هذه الأسباب: وهي اختيار القريب، والغيرية المتبادلة، والإكراه، واختيار المجموعة. نناقش أنا وكوي هذه النماذج ونبين أسباب قصور جميع هذه النماذج في إعطاء تفسير مُرضٍ للسلوكيات التعاونية الإنسانية

الملاحظة[40]، ففي حين تساهم كلها في السلوك التعاوني إلا أن الجواب النهائي يكمن في نشاطنا الاجتماعي، فالجنس البشري نشأ كمخلوق اجتماعي، ولذلك نحن نمتلك سمات الثدييات الأخرى[41]. إن خصوصية الجنس البشري في الطفولة الممتدة إلى حد كبير، والتي تجعل النسل الجديد غير محصّن، ويتطلب رعاية طويلة تمتد لسنوات، إضافة إلى إمكانات الإنسان الفكرية التي تتجاوز إمكانات الحيوانات الأخرى، التي تؤدي إلى اعتماد غير مألوف على الذكاء بدلاً من الفعل المنعكس اللاإرادي، كل هذا خلق حاجة خاصة لآليّة يمكن أن تقدم طريقة مضمونة لغرس معلومات مهمة أثبتت نجاحها جيلاً بعد جيل في الأذهان، وتتغلب عند الضرورة على التفكير العقلاني لإحداث التعاون الضروري للنجاح. هذه الآلية الخاصة هي سلوك الفن الذي يثير انفعالاً يولّد ذكريات وقرارات تُتخذ تحت رادار الضمير والتفكير العقلاني من أجل إحداث التعاون.

يستخدم الفنانون المثيرات وآلية الترابط العاطفي عند الثدييات للتأثير في الانفعالات، وبالتالي في سلوك الأشخاص الآخرين. يبدو أنه عندما بدأ أسلافنا باستخدام مثل هذه المثيرات، مثل الأصوات المرتفعة المفاجئة والخطوط المتعرجة الحادة لإثارة الخوف والخطوط المنحنية والأصوات الناعمة الودودة لإثارة المتعة، فإن الجميع كان يركز على هذه المثيرات ويتفاعل معها.

عندما وصل أسلاف الإنسان المعاصر (Cro-Magnons) إلى أوروبا الغربية (قبل نحو أربعين ألف سنة) أحضروا معهم الوسائل والقدرة على صناعة فن متطور، فصنعوا فناً محمولاً وفناً جدارياً، ويُظهر الفن الجداري في الكهوف القدرة على تصوير المشهد المكاني والحركة[42]، كما تَضمّن فن الكهوف نحت التماثيل وتشكيل الصلصال والنقش والرسم بالألوان[43]. يتراوح فن الكهوف في العصر الحجري القديم بين الأشكال الهندسية التجريدية (مثل الخطوط المنحنية والمتعرجة الحادة) وأشكال الإنسان المنحوتة على عصا وحتى التصوير الواقعي الرشيق للحيوانات، ولم تكن الحيوانات التي تصور عموماً من الحيوانات التي كانت تؤكل[44]، ويقول جين كلوتس (Jean Clottes) إن أكثر النظريات مصداقية في تفسير الحقائق هي أن الفن كان يُنتج من قبل سُلطة الكهنة (الشامان) (shamans). والشامانية ديانة قديمة جداً، وهي أكثر الديانات انتشاراً في مجتمعات الصيادين الباحثين عن الطعام[45]، ويقول كل من لويس ويليامز (Lewis-Williams) وبيرس (Pearce) إن الحيوانات المصورة في الكهوف وفي الفن المحمول هي حيوانات «رمزية» دخلت في أنظمة معتقدات موجودة أصلاً. تمثل الصور رؤى تدخل أو تخرج كجزء من سطح الصخرة، الذي يشكل «غشاء» بين الناس و«عالم مليء برمزية حيوانية موضوعة خارج المشهد العادي»[46]، ويشير كلوتس إلى أن المغامرة

بالدخول إلى الكهوف المزينة كانت أشبه ما تكون بالانتقال بين عالمين. وكان كاهن الشامان يدخل الكهف وهو في حالة نشوة، وقد يرافقه متدرب مبتدئ وأشخاص يحتاجون إلى علاج[47]. ويبدو أن زيارات الكهوف لم تكن متكررة[48]، لذلك يُعتقد أن عدداً قليلاً من الناس قد دخلوا فعلاً إلى الكهوف. أظن أن مصطلح «خوف» لا يعبر بشكل كاف عن وصف تجربة الوجود داخل كهف مزين، والأرجح أن يكون مصطلح «رعب» هو الوصف الدقيق للإحساس الذي ينتاب زوار الكهف الذين كانوا يرافقون كهنة الشامان، الذين كانوا يستخدمون أيضاً الإضاءة المثيرة والأصوات لزيادة شدة التأثير الانفعالي. وكان الدين يمارس بشكل فعلي داخل الكهوف[49]، فيمكنك في الواقع تصور مثل هذه الزيارة كزيارة لجهنم كما تصورها المسيحية في العصور الوسطى. كان بإمكان الذين مروا بتجربة دخول الكهوف إخبار الآخرين عن زيارتهم، وعندها لا يمكن الشك بمصداقية تلك التجربة. لا بد أنه كانت هناك حاجة قوية جداً للتعاون مع معتقدات وتجارب الثقافات حتى تصل إلى هذا الحد الأقصى، كما أنه من المرجح أن تقدير الفن، كما نعرفه الآن، لم يحدث إلا عندما جرى «ترويضه» من قبل الحضارات القديمة في البحر الأبيض المتوسط، وأعتقد أنه على الرغم من أن الفن لا يزال يسبب الخوف، إلا أنه نادراً ما يثير الرعب كما كان في العصر الحجري القديم وفيما بعد في العصر الحجري الحديث.

الخاتمة

لماذا يصنع الإنسان فناً ويتفاعل معه؟ يستخدم الفن المنبهات غير المشرطة وآلية الترابط العاطفي عند الثدييات لإثارة الاستجابات الانفعالية، ويجري الربط بين المنبهات غير المُشرطة والمثيرات وآلية الترابط العاطفي عند الثدييات مع منبهات تكون حيادية عادة بواسطة الإشراط التقليدي لإحداث استجابة فردية للفن. ويمثل الفن آلية فريدة خاصة بالإنسان، فبينما تُخلق الحيوانات الأخرى، وهي مجهزة بسلوكيات متأصلة فيها أثبتت نجاحها بالنسبة لها عبر تاريخها التطوري، فإن الإنسان في حين أنه يُخلق مجهزاً بسلوكيات متأصلة فيه أيضاً، إلا أن لديه بالإضافة إلى ذلك القدرة على تعديل الميول الطبيعية وابتكار سلوكيات جديدة. يتمتع الجنس البشري بمرونة سلوكية تفتقدها الحيوانات الأخرى، وكما بدأ أسلافنا التفكير بشكل واع وعقلاني تطورت سلوكيات الفن في الوقت نفسه للتعويض عن الأنانية وعدم الاهتمام بالآخرين وفقدان التعاون معهم، وقد ينهار النشاط الاجتماعي والتعاون الضروريان للتعايش الاجتماعي، وهذا ما يعرّض الأفراد، خصوصاً الأطفال، لمخاطر كبيرة، لذلك تطورت سلوكيات الفن كوسيلة لتحييد قدرتنا الذهنية الكبيرة على اتخاذ قرارات عقلانية عندما يمكن أن يتسبب الموقف في انهيار اجتماعي وتعاوني.

الهوامش

(1) انظر Aiken [1998]: 27 (note 9), 102-107.

(2) انظر Aiken [1998a]: 50-67.

(3) انظر Aiken [1998 a]: 110-113 & Aiken [1998 b].

(4) انظر Coss [1968]: 279 & Aiken [1998a]: 112-113.

(5) Poffenberger & Barrows [1924]: 187-205.

(6) Uher [1991].

(7) Coss [1965].

(8) لمزيد من الأمثلة انظر Aiken [1998a]:113-121.

(9) Seyfarth & Cheney [1990].

(10) Gray [1955].

(11) عملية يتسبب فيها منبّه يكون حيادياً عادة، مثل صوت جرس، في إثارة رد فعل محدد، مثل إثارة اللعاب، وذلك من خلال ربطه بشكل متكرر مع منبه آخر يثير عادة رد الفعل هذا، مثل تذوق الطعام - المترجمة.

(12) 1992 & 1994.

(13) LeDoux [1992] & [1994].

(14) Kant [1951].

(15) لمزيد من المعلومات انظر Aiken [1998a]:102-106.

(16) 2004:37.

(17) Zihlman and Bolter [2004]: 37.

(18) Panksepp [1998]: 247, 348, 255; Keverne & Curley [2004] 777.

(19) 2004: 777-778.

(20) Carter & Cushing [2004]:102.

(21) Panksepp [1998]: 267 & 272.

(22) 1998: 249.

(23) Bartels & Zeti [2004]: 1162.

(24) للمزيد عن هذا الموضوع انظر www.nancyeaiken.net, chapter 1.

(25) Hrdy [2009]: 239-245;276-277.

(26) Eibel-Ebesfeldt [1998] & Dissanayake [2000]: 14-16.

(27) Panksepp [1998]; Young, et. al. [2001]; Keverne & Curley [2004]; et.al. [2005].

(28) Dissanayake [2000]: 9-10, 160.

(29) لمزيد حول الموضوع انظر www.nancyeaiken.net, Chapter 2.

(30) Abrams, et.al. [2013]: 11.

(31) Sargant [1974]: 124, 196-197; www.nancyeaiken.net.

(32) [1992]: 217- 234; Coe [1995]; Palmer & Steadman [1997]: 39-51.

(33) لمزيد من النقاش انظر Coe [2003]: 18.

(34) Aiken & Coe [2004]: 5-20.

(35) Coe [2003]: 14-17.

(36) Coe, Aiken & Palmer [2006].

(37) Coe, Aiken & Palmer [2006]: 28-29.

(38) Coe, Aiken & Palmer [2006]: 30-32.

(39) Coe, Aiken & Palmer [2006]: 34-36.

(40) Aiken & Coe [2004]: 7-10.

(41) انظر Sussman, Garber & Cheverud [2005]: 92-94.

(42) Clottes [2008]: 12.

(43) Clottes [2008]: 13.

(44) Clottes [208]: 20.

(45) Clottes [2008]: 22.

(46) Lewis-Williams & Pearce [2005]: 82-83.

(47) Clottes [2008]: 24.

(48) Clottes [2008]: 21.

(49) Lewis-Williams & Pearce [2005]: 84.

المراجع

Abrams, D.A., Ryali, S., Chen, T., Chordia, P., Khouzam, A., Levitin, D.J., & Menon, V., 2013: *Intersubject synchronization of brain responses during natural music listening*, «European Journal of Neuroscience», 37 (9), pp. 1-12.

Aiken, N.E., 1998a: *The Biological Origins of Art*, Praeger, Westport, CN & London.

Aiken, N.E., 1998b: *Human cardiovascular response to the eye spot threat stimulus*, «Evolution & Cognition», 4 (1), pp. 51-62.

Aiken, N.E., 2010: *Why Art Matters*, www.nancyeaiken.net.

Aiken, N.E. & K. Coe, 2004: *Promoting cooperation among humans: The arts as the ties that bind*, «Bulletin of Psychology and the Arts», 5 (1), pp. 5-20.

Carter, C.S. & Cushing, B.S., 2004. *Proximate mechanisms regulating sociality and social monogamy in the context of evolution*, in R.W.Sussman & A.R. Chapman (eds.), *The origins and nature of sociality*, Aldine De Gruyter, New York, pp. 99-121.

Clottes, J., 2008: *Cave Art*, Phaidon, New York & London.

Coe, K., 1992: *Art: The replicable unit - An inquiry into the possible origin of art as a social behavior*, «Journal of social and evolutionary systems», 15 (2), pp. 217-234.

Coe, K., 1995: *Voices from our ancestresses: Moral systems and art*, Dissertation Abstracts.

Coe, K., 2003: *The ancestress hypothesis: Visual art as adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. & London.

Coe, K, Aiken, N.E., & Palmer, C.T., 2006: *Once upon a time: Ancestors and the evolutionary significance of stories*, «Anthropological Forum», 16 (1), pp. 21-40.

Coss, R.G., 1965: *Mood Provoking Visual Stimuli: Their Origins and Applications*, University of California Industrial Design Graduate Program, Los Angeles.

Coss, R.G., 1968: *The ethological command in art*, «Leonardo», 1, pp. 273-287.

Dissanayake, E., 2000: *Art and Intimacy: How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle & London.

Eibl-Eibesfeldt, I., 1998: *Us and the others*, in I. Eibl-Eibesfeldt & F.K. Salter (eds), *Indoctrinability, ideology, and warfare: Evolutionary perspectives*, Bergha han

Books, New York, pp. 21-53.

Gray, R.M., 1955: *The pilomotor reflex in response to music*, Master's thesis, University of Kansas.

Hrdy, S.B., 2009: *Mothers and Others: The Evolutionary Origins of Mutual Understanding*, Belknap Press, Cambridge, Mass. & London.

Kant, I., 1951: *Critique of Judgment*, trans. J.M. Bernard, Hafner, New York.

Keverne, E. & Curley, J., 2004: *Vasopressin, oxytocin and social behavior*, «Current Opinion in Neurobiology», 14, pp. 777-783.

Kosfeld, M., Heinrichs, M., Zak, P., Fischbacher, U., & Fehr, E., 2005: *Oxytocin increases trust in humans*, «Nature», 435 (2), pp. 673-676.

LeDoux, J.E., 1992: *Emotion as memory: Anatomical systems underlying indelible neural traces*, in S. Christianson (ed.), *The handbook of emotion and memory: Research and theory*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (N.J.).

LeDoux, J.E.,1994: *Emotion, memory and the brain*, «Scientific American», 270 (6), pp. 50-59.

Lewis-Williams, D., & Pearce, D., 2005: *Inside the Neolithic mind: Consciousness, cosmos and the realm of the gods*, Thames & Hudson, London.

Palmer, C.T., & Steadman, L.B., 1997: *Human kinship as a descendant-leaving strategy: A solution to an evolutionary puzzle,* «Journal of social and evolutionary systems», 20 (1), pp. 39-51.

Panksepp, J., 1998: *Affective neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford University Press, New York & Oxford.

Poffenberger, A.T., & Barrows, B.E., 1924: *The feeling value of lines*, «Journal of Applied Psychology», 8, pp. 187-205.

Sargant, W., 1974: *The mind possessed: A physiology of possession, mysticism and faith healing*, Lippincott, New York.

Seyfarth, R.M., & Cheney, D.L., 1990: *The assessment by vervet monkeys of their own and another species alarm calls*, «Animal Behavior», 40, pp. 754-764.

Sussman, R.W., Garber, P.A.,& Cheverud, J.M.,2005: *Importance of cooperation and affiliation in the evolution of primate sociality*, «American journal of physical anthropol-

ogy», 128, pp. 84-97.

Uher, J., 1991: *Die asthetic von zick-zack und welle: Ethologische aspekte der wirkung linearer muster*, Universitat Munchen Ph.D dissertation, Munchen.

Young, L., Lim, M., Gingrich, B., & lnsel, T., 2001: *Cellular mechanisms of social attachment*, «Hormones and Behavior», 40, pp. 133-138.

Zihlman, A.L., & Bolter, D.R., 2004: *Mammalian and primate roots of human sociality*, in R.W. Sussman & A.R. Chapman (eds.), *The origins and nature of sociality*, Aldine De Gruyter, New York, pp. 23-52.

نظرية التعبير عند ديوي

بقلم: أ. د. ميشيل حنا متياس
ترجمة: أ. د. ميشيل حنا متياس*

العنوان الأصلي للمقال:
Dewey's Theory of Expression
ونشر في Journal of Aesthetic Education ، المجلد 26، العدد 3، 2013.

إحدى الصفات البارزة للتحليل الجمالي في الولايات المتحدة الأمريكية خلال العقود الأربعة الماضية هي المحاولة المكثفة والنقدية والبناءة لاكتشاف معنى تصور الفن وإمكانيته (Concept of Art): ما طبيعة الفن عموماً والعمل الفني خصوصاً؟ هل يمكن تعريف «الفن» أو «العمل الفني»؟ [1]. لقد افترض العديد من الجماليين في النصف الثاني من القرن العشرين أن الإجابة عن هذا السؤال هي المهمة المركزية للنظرية الجمالية، وبالنسبة لهم، التنظير في طبيعة الفن ليس سوى السعي لفهم طبيعته الجوهرية، وصياغة هذا الفهم بتصور أو تعريف، وافترضوا أن استيعاب هذا التصور أو التعريف يشكل معرفة لطبيعة العمل الفني، وهذه المعرفة مفيدة في: (1) تمييز (Recognition) عمل ما كعمل فني، و(2) تفسير بنية التجربة الجمالية، و(3) توفير أساس للتأويل (Interpretation) والتقويم الجمالي [2].

* أ. د. ميشيل حنا متياس: أستاذ فخري في الفلسفة في Millsaps College في الولايات المتحدة الأمريكية. من مؤلفاته الحديثة «الصداقة»، «رسائل حب»، «أبي المهاجر». ويركز في بحثه على نظرية القيم.

لكن، بعض الفلاسفة التحليليين (Ana-lytic Philosophers) في العقد الخامس من القرن العشرين كپول زيف (Paul Ziff) وموريس ڤايتز (Morris Weitz) ووليم كينيك (William Kwnnick) تحدى هذه النظرة، ففي مقاله «دور النظرية في علم الجمال» الذي ترك تأثيراً مستمراً على نمط التفكير الجمالي في الولايات المتحدة، جادل بأن النظرية الجمالية مبدئياً غير ممكنة: «لا توجد لتصور الفن، كما يبين منطق تصور الفن، صفات ضرورية وكافية. إذن، ليس من الصعب صياغة نظرية في الفن فحسب، لكنها مستحيلة منطقياً» [3].

لقد افترضت النظرية الجمالية التقليدية أن تصور الفن مغلق (Closed)، ولهذا السبب حاولت صياغة طبيعته بتعريف، إلا أن هذا الافتراض، كما جادل وايتز، خاطئ، لأن «الفن» تصور مفتوح (Open)، لأنه لا يوجد جوهر أو أي صفة مشتركة بين جميع الأعمال الفنية التي تشكل حقل الفن (Realm of art). وبالتالي، بطبيعته، الفن مغامرة إبداعية، فهو يتميز دائماً بالإبداع والتوسع: «إنه من المستحيل منطقياً تأمين أي مجموعة (Set) من الصفات التعريفية للفن، لأنه مغامرة مستمرة في التغير والإبداع. طبعاً، بإمكاننا إغلاق تصور «الفن» أو «المأساة» أو «التصوير»، ولكن محاولة من هذا النوع ضرب من السخافة، لأنها تقوّض شروط الإبداع في الفنون» [4]. لهذا السبب، نحن نقترف خطأ عندما نحدد تعريف الفن أو إذا نعتقد أنه بوسعنا رسم حدود واضحة ونهائية لمجاله [5].

ولكن، هل يا ترى السعي للتأمل في جمهورية الفن عموماً بهدف اكتشاف صفات الأعمال الفنية وتمييزها عن الأعمال الثقافية الأخرى مهمة عبثية؟ هل يا ترى كان فلاسفة ككانط (Kant) وكروتشه (Croce) وكولينجوود (Collingwood) وديوي (Dewey) ودوفرين (Dufrenne) يفتشون عن شبح في الظلام؟ هل يا ترى أساء العديد من الفلاسفة ذوي نظرة فلسفية مختلفة بفهمهم لغاية وطبيعة النظرية عموماً والنظرية الجمالية خصوصاً؟ ولو بصورة سلبية، سأجيب عن هذه الأسئلة في سياق هذا البحث، ولكن الآن أريد أن أشدد على أن التحدي الذي قدمه وايتز وزملاؤه كان بنّاء ومثيراً للاهتمام، ليس لأنه لفت نظرنا إلى عدة عيوب وافتراضات خاطئة في النظرية الجمالية التقليدية فحسب، بل أيضاً لأنه سلط الضوء الرئيس على مشكلة النظرية في فلسفة الجمال: ما الذي يمكن أن نتوقعه أو نأمل به عندما ننظر في واحد من أهم إنجازات الحضارة الإنسانية؟ لقد حاول العديد من الفلاسفة التصدي بحماس لتحدي وايتز، وسارت محاولاتهم بثلاثة اتجاهات مختلفة، لكن بصورة مترابطة: (1) كإجابة على النقد اللاذع للنظريات الجمالية السائدة، وفي بعض الأحيان بصورة هادمة، حاول بعض الفلاسفة أن يبيّنوا، ولو جزئياً، أن النظريات الجمالية التقليدية مرنة، وأنه بإمكانها استيعاب الإنجازات الإبداعية للفن، أي، بإمكانها أن تُلقي ضوء الفهم على الواقع الفني القديم والمعاصر [6]. (2) ولكنّ فلاسفة آخرين اقترحوا تحليلات

هدفها تحليل النظرية الجمالية وتفسيرها، والسؤال الرئيس الذي حاولوا شرحه هو: ما وظيفة النظرية في الفن؟ [7]، (3) ولكن فئة أخرى من الفلاسفة استطاعت بناء نظريات جمالية تستحق الإعجاب هدفها تفسير الإنجازات الفنية التقليدية والمعاصرة، واعتمدت في هذا البناء على نظام منهجي وفكري جديد [8].

كانت النتيجة الأولية لهذا التحدي الذي انبثق عن غسق الفلسفة التحليلية في منتصف القرن العشرين هو انبثاق جوّ حيوي في الفلسفة الجمالية الأمريكية. لا أبالغ إن وصفت هذا الجو بالتعددية والإنتاج المبدع والاهتمام النقدي بواقع الفنون الجديدة. وعلى عكس أي وقت مضى، أظهر فلاسفة الجمال في هذه الفترة حساسية لدينامية وثراء الفنون، وهذه الفنون، خصوصاً الموسيقى والفيلم والرقص والفن التشكيلي، تشهد في الوقت الحالي تدقيقاً تحليلياً نقدياً على أيدي العديد من فلاسفة الجمال المميزين. لقد عبر جون فيشر (John Fisher) عن هذا الجانب من فلسفة الجمال الأمريكية بوضوح عندما كتب:

«لقد تجاوزت فلسفة الجمال اليوم المرحلة التحليلية، لكنها ليست معادية للتحليلية. وفي الواقع، فإن بعض من أسسّ المرحلة الجديدة أتى من الحركة التحليلية. إنها تجريبية وحذرة، والمضطلعون على الحركات، والماهرون في تحري التغيرات الدقيقة والتمعن بما يحدث، سبق أن لاحظوا في الكتب المعاصرة، والمؤتمرات والندوات، ومقررات الدراسات العليا الجديدة، تغير المشهد المتحوّل لاتجاه الإنجازات العلمية في هذا الحقل، وأمام هذا التغيّر العلمي طريق طويل قبل أن تنبثق عنه صورة واضحة، ولن تتضح صورة هذا التغير في المستقبل القريب، وسيكون الطريق أمامها طويلاً، وسيكون قاسياً وأقسى من الطريق الذي سبقه، وإلى حد كبير أقرب إلى الفنون» [9].

أما النتيجة الثانية للتحدي التحليلي، فقد كانت إحياء الاهتمام في أعمال بعض فلاسفة الجمال الذين تصدّروا التطور التاريخي لنظرية الجمال خلال القرون الثلاثة الماضية: هيوم (Hume)، كانط (Kant)، هيجل (Hegel)، نيتشه (Nietzsche)، كروتشه (Crose)، وديوي (Dewey)، من بين الأسماء المألوفة عموماً. وعلى عكس النظرية العلمية، كما قال هيجل، لا نستطيع أن نبرهن صدق أو كذب فلسفة ما، لأن الفلسفة تموت من الشيخوخة فقط، ولكن فأس الزمن لم يجزّ بأعمال هؤلاء الفلاسفة، لأن نظرياتهم لاتزال مصدراً ثرياً للإلهام والبصيرة.

تطرقت بصورة موجزة إلى المشهد الحالي لفلسفة الجمال الأمريكية لا من رغبة قوية لتقويمها، أو لأن أقدم عرضاً تاريخياً لها، ولكن لكي أسلط الضوء على واقعة واحدة مهمة: النظريات التقليدية لم تقترب من حافة الموت، على الأقل حتى الآن. لايزال العديد منها حياً ومزدهراً. قد تحتاج إلى تشذيب وصقل فكري، ومن المحتمل فحص دقيق، لكنها لم تفقد فائدتها بعد. فيما يلي،

سأناقش نظرية رئيسة في فلسفة الجمال الأمريكية في القرن العشرين: «نظرية التعبير» (Expression Theory). لهذه النظرية تقليد طويل، وأكثر أنصارها تأثيراً هو جون ديوي (John Dewey). اخترت هذه النظرية للمناقشة لسببين: (1) لكي أدافع عنها ضد نقد متسرع وأحادي الجانب، و(2) لكي أبين أن الحدس (Intuition) الأساسي لنظرية التعبير لايزال مصدراً غنياً للبصيرة (Insight) في تنظيم فهمنا للفن ومكانته في الحياة الإنسانية.

نقد نظرية ديوي

ينبثق التوجه الرئيس للاعتراضات الموجهة ضد نظرية التعبير خلال الأربعين عاما الماضية من اليقين المتأصل، وإلى درجة الإجحاف (Prejudice)، أن جميع أنواع هذه النظرية تتبنى تعريفاً جوهرياً (Essentialist) للفن، وادعى البعض أن تصور التعبير استعمل لتفسير الطبيعة الجوهرية للعمل الفني ولعملية صنعه، أي «يمكن فهم العمل الفني وما يقوم به الفنان كنوع من التعبير»[10]. ولكن نقاد هذه النظرية ينكرون هذا الادعاء، مثلاً في خاتمته للنسخة الثانية من كتابه «فلسفة الجمال» يقول مونرو بيردزلي (Monroe Beardsley) إنــــه لا يمكــن «لنظرية التعبير بأي شكل من الأشكال أن تعطي وصفاً صحيحاً لطريقة خلق العمل الفني عموماً، وأنه يمكن تفسير قيمة العمل الفني وصفته الخاصة من دون اللجوء إلى افتراض يتعلق بمصدره أو طريقة إنتاجه»[11]. وقدم آلن تورمي (Alan Tormey) صياغة واضحة ودفاعاً عن هذين الاعتراضين في كتابه المعروف «تصور التعبير». فيما يلي، سأقدم تحليلاً موجزاً للحجج التي قدمها ضد نظرية التعبير مع تقييم نقدي لها.

في بداية مناقشته، يميز تورمي بين عملية الخلق الفني (Artistic Creation) ونتيجة (Outcome) هذه العملية، أي، العمل الفني. ويقول إن عملية الخلق الفني هي عملية تعبر عن شيء ما، وأن هذا الشيء المعبر عنه يتجسد، أو يتموضع، في العمل. ويضيف أن الصفة التي تضفي على العمل صفته الفنية أو التي تمنحه هويته الفنية، هي امتلاك هذه «الصفة التعبيرية». إذن، يمكن تطبيق كلمة «تعبير» على الفعل الإبداعي، ونتيجة هذا الفعل، ولهذا السبب، حاولت نظريات التعبير تفسير النتيجة بلغة الفعل.

واختار تورمي نظرية ديوي للتحليل النقدي لأن معالجته لطريقة حدوث الفعل التعبيري أكثر النظريات تكاملاً ووضوحاً. وهكذا، علينا أن نسأل: ماذا يعني ديوي بكلمة «تعبير»؟ التعبير هو فعل قصدي دعائي، فيه يخلق (Creates)، أي يعبّر، الفنان شيئاً ويجسده في الوسيط المادي (Material Medium). ونتيجة هذا الفعل هو العمل الفني، بالنسبة لهذا النموذج من التحليل، إن مصدر الصفة الفنية بحد ذاتها هو العملية الخلاقة (Creative Process). وهكذا، تصبح هذه العملية مبدأ التمييز الفني، لأنها تساعد على تفسير طبيعة العمل الفني أو طبيعة العملية الفنية.

ولكن تورمي يرفض هذا النموذج، ويجادل بأن شرح ديوي للفعل التعبيري ليس سوى افتراض خادع. ويعتقد أن ديوي لم يعط دليلاً لكفاءة نظريته، وفي الواقع يتهم هذه النظرية بمغالطة التحصيل الحاصل، لأنها تفسر الصفة التعبيرية للفعل التعبيري بلغة العمل الفني والصفة التعبيرية للعمل الفني بلغة الفعل التعبيري، ولكن النقطة الإشكالية بالنسبة لتورمي هي أن ديوي يتجاهل أنه يمكن للتعبير أن يحدث لا طوعياً، وأنه يمكن للفنان أن يخلق عملاً فنياً من دون أن يعبر عن نفسه فيه، لأن البحث في طبيعة هذا الفعل غير ممكن، وهو غير ممكن لأنه لا يوجد منهج يبين أن فعلاً تعبيرياً خاصاً يحدث في هذه العملية.

ثانياً، يجادل تورمي بأن العلاقة بين فعل الفنان الإبداعي والعمل الفني محتملة (Contingent)، وعلى عكس ما يدعي ديوي، لا توجد أي علاقة بينهما. لهذا، لا يجوز لنا أن نستنتج قضايا عن الفعل الإبداعي من قضايا عن صفات العمل الإبداعي. إن منطق التفسير عند ديوي هو كما يلي: العمل الفني عمل قصدي. الصفات التعبيرية، مثلاً، الحزن أو الشوق، ترتبط أثناء الفعل الخلاق بمشاعر الفنان، ولكن، كما رأينا، هذه المشاعر قصدية، أي صفة الحزن التعبيرية في العمل الفني تلازم شعور الحزن الذي اختبره الفنان وعبر عنه قصداً في الفعل. إذن، إدراك الصفة في العمل يتضمن (Implies) فعل تعبير مسبق، ويمكن صياغة هذه العلاقة كما يلي:

«إذا كان الموضوع الفني (O) يمتلك صفة تعبيرية (Q)، إذن، كان يوجد فعل مسبق (C) عند الفنان (A)، بحيث إنه عند القيام بفعل (C)، فإن (A) يعبر عن (F) لـ (X) بنقل (Q) إلى (O) باعتبار (F) حالة شعورية و(Q) الصفة النفسية المرادفة لـ (F)».

يعتقد تورمي أن هذا التسلسل المنطقي خاطئ للأسباب التالية: لو كانت هناك علاقة ضرورية تربط بين صفات العمل الفني ومشاعر الفنان أثناء عملية الخلق الفني، فإننا مضطرون لأن نعتبر «أن جميع الأعمال الفنية ضرب من ضروب السيرة الذاتية، ومنه علينا أن نستنتج أن الكلام عن الصفات التعبيرية قابل للتكذيب بصورة خاصة»، لماذا؟ لنفترض أن الفنان لم يعبّر في الواقع عن شعور معين قصد التعبير عنه، كيف بإمكاننا أن نثبت صدق أو كذب هذه الواقعة؟ قد يجادل المفكر في النظرية التعبيرية بأن الفنان يختبر هذا الشعور بحكم الضرورة أثناء عملية الخلق الفنية، ولكن هذا الاستنتاج، كما يشدد تورمي، خاطئ، لأنه لا توجد أي طريقة لتصديقه أو تكذيبه. أي قضية عن الفعل الفني هي قضية تتعلق بالفعل الفني فقط ولا تتضمن أي ادعاء على مصدرها. وبعبارة أخرى، هي قضية وصفية، والادعاء المحتمل أن وجود الصفة التعبيرية في العمل الفني دليل كاف للقول إن الفنان اختبر شعوراً مرادفاً لهذه الصفة أثناء صنع العمل ليس سوى قضية تحليلية.

ولكن، كما يشير تورمي، لا أحد من المنظرين التعبيريين يرغب في أن يدعي

أن نظرية التعبير فارغة (Empty) أو أنها حقيقة مطلقة غير قابلة للجدل، وأنا أوافق: لا أحد من المنظرين التعبيريين يرغب في أن تكون نظريته صادقة تحليلياً (Analytically True). إذن، ما الأسباب التي دفعت هؤلاء المنظرين من دون استثناء لأن يقترفوا الأخطاء نفسها التي تتعلق بالعلاقة بين العمل الفني وفعل الفنان المبدع؟ بالنسبة لتورمي، أساء هؤلاء المنظرون فهم منطق لفظ «تعبير» أو «تعبيري»، وهم لم يدركوا أن كل القضايا عن الأعمال الفنية هي قضايا عن الأعمال الفنية فقط «وأنها لا تستلزم أي حادثة قبل فعل التعبير»، دعوني أشرح هذا النقد.

اللفظان «تعبير» (Expression) و«تعبيري» (Expressive) يؤديان دورين منطقيين مختلفين، اللفظ الثاني يضمن إمكانية الاستنتاج، مثلاً، عندما نقول «لقد كان إيماؤه تعبيراً عن عدم الصبر»، هنا «تعبير» تشير إلى حالة عدم صبر باطنية. نستطيع في هذه القضية أن نبدل «تعبير» بـ «تعبيري»، وإذا فعلنا ذلك فسنحتفظ بالمعنى نفسه، ولكن توجد بعض الحالات التي لا تسمح بهذا التبديل، والتي قد تكون مضللة، لأن «تعبيري» لفظ يشير إلى فعل لا يستلزم وجود مفعول به (Intransitive)، أي إنه لفظ وصفي، ولهذا السبب، لا يستلزم استنتاجات، مثلاً، «وجه ليقيا تعبيري جداً» لا يستلزم القول إن ليقيا ماهرة في التعبير عن شعورها الباطني. بعبارة أخرى، إن هذه القضية لا تتضمن أي إشارة إلى العلاقة بين وجهها ومشاعرها الباطنية. قد يبدو الفرد غاضباً من دون أن يكون بحكم الضرورة غاضباً. التعبير الذي يظهر على وجهه لا يستلزم، ولا يشير، إلى شعور باطني. هذا يدل على أن «تعبيري» لفظ غامض بانتظام. لقد اعتقد المنظّرون بالتعبير واستعملوا بصورة خاطئة لفظ «تعبيري» وكأنه فعل متعد (transitive)، ولهذا السبب ظنوا أنهم مبررون باستنتاج قضايا عن الفنانين من قضايا عن الصفات التعبيرية لأعمالهم، ولشرح هذه النقطة أخذ تورمي مثلاً من الموسيقى ليبين كيف لفظ «تعبيري» في هذا الفن هو لفظ وصفي، بحيث إن قضية عن الصفات التعبيرية للقطعة الموسيقية هي قضية عن القطعة فقط.

يقرّ تورمي أنه «يمكن لـ «تعبيري» أن تطبق في بعض الحالات على الأعمال الفنية بصورة استنتاجية، أي، بمعنى «تعبير»، مثلاً، عندما يظهر أسلوب الفنان شيئاً عن نوعية شخصيته، ولكن هذا لا يعني أي تنازل للمنظّر في التعبير. لماذا؟ لأن ادعاءه الأساسي يؤكد أن الصفات تجسد مشاعر الفنان الذي اختبرها بصورة واعية ونقلها إلى العمل الفني. هذا الادعاء يتضمن أنه علينا أن ندرك هذه المشاعر «من دون اللجوء إلى مصادر معرفية خارج نطاق الإدراك الحسي». ولكن، كما رأينا، هذا مستحيل، لهذا يكون كلامنا أكثر دقة إذا قلنا إن العلاقة بين الفنان وعمله هي علاقة «صنع» أو خلق. في العملية الفنية، الفنان لا يغرس تعبيراً معيناً في العمل الفني وكأنه تحويل كيميائي، بل يصنع موضوعاً تعبيرياً».

تقييم نقدي

بكل تأكيد، من المحتمل أن الفنان لا يعبر عن نفسه أثناء خلق العمل الفني، وأن العمل، كفن، لا يستلزم فعل تعبير مسبق، ومن المحتمل، بكل تأكيد أيضاً، أن الشيء الذي يضفي على العمل صفته الفنية ليس التعبير عن صفات جمالية، إلاّ أنني لا أعتقد أن خيط المنطق الذي تبناه تورمي لتثبيت نظرته مقنع. العديد من الحجج الواضحة والدقيقة، التي قدمها ليبين عدم كفاءة نظرية التعبير، لا تنطبق على نظرية ديوي.

(1) الاعتراض الأول، الذي يقدمه ضد نظرية التعبير عند ديوي، هو أننا لا نستطيع معرفة ما إذا كان الفنان يعبر عن نفسه أثناء الخلق الفني، مبدئياً لأن هذه العملية ذاتية (Subjective)، ولا يمكن البحث فيها تجريبياً. كبداية، علينا أن نسأل: ماذا نعني عندما نقول إن الفنان يعبر عن نفسه؟ كيف يتم فعل التعبير؟ لقد اختار تورمي في تحليله النقدي لنظرية التعبير جزءاً واحداً فقط من نظرية ديوي للتقييم، وشدد على الشروط التي يجب أن تتوافر لكي يحدث الفعل التعبيري كما يلي: (1) على الفنان أن يقوم بعملية إطلاق، أو إفراغ انفعالي (Emotional Discharge)، (2) على مضمون هذا الإطلاق أن يُوضَّح ويُنظَّم وأن يُلقَّح (Impregnate) بقيمة معينة، (3) على هذا المضمون أن يتجسد في وسيط مادي، ولكن لسوء الحظ، لم يعر تورمي انتباهاً كافياً إلى تحليل ديوي الدينامي للفعل التعبيري، أي، لكيفية حدوث هذا الفعل، ولكن هذه النقطة هي لُبّ المشكلة، ويمكن صياغة المشكلة على النحو التالي: هل يتشكل الفعل التعبيري بنقل انفعال ما إلى الوسيط المادي؟ إن فكرة نقل انفعال، أو شعور، الذي هو عبارة عن حادثة ذهنية، إلى وسيط ما، الذي هو عبارة عن وجود فيزيائي، يفترض تصوراً ديكارتياً للعقل [12]، أي إن تصور تجسيد انفعال ما في وسيط معين يفترض وجود عقل يتم داخله تشكيل انفعال ما بهدف تجسيده قصدياً بموضوع خارج العقل. ولكن ديوي لا يفترض هذا التصور للعقل، ورفضه وحاول دحضه تكراراً، ورفض بشدة النظرة التي تقول إن العقل كائن موجود بصورة مستقلة عن الجسد. إن تحليله للطريقة التي ينتج الفنان بها العمل الفني فينومينولوجيا أكثر منه سيكولوجياً، لأنه حسب اعتقادي لا يورطه بالصعوبات التي ينسبها تورمي لنظريته، دعوني أشرح وأدافع عن هذه النقطة.

أولاً، يرفض ديوي النموذج الديكارتي للتفسير الذي يقول إن التعبير هو عملية ينقل فيها الفنان انفعالاً ما إلى وسيط مادي لسببين: أولاً، هذا النموذج يفترض أن الوسيط مستقل عن الفعل التعبيري، ولكن ديوي يشدد على أن «العلاقة بين الوسيط والفعل التعبيري جوهرية (-Intrin sic) وتفاعلية. يعالج الفنان أثناء العملية الخلاقة الوسيط، فهو يحاول اكتشاف الإمكانات والصفات الكامنة فيه، والتي يمكن إخضاعها لإرادته، ولكن أيضا يستمد منه إيحاءً». وبدوره، الوسيط يتحداه ويساعده على اكتشاف بصيرة وطرق

جديدة لحل المشكلة التي يعمل عليها. هذه الناحية من عملية الخلق الفني تبين أن التعبير عملية تطويرية وتكاملية (Inte-grative)، لأن كل عنصر في الفعل الخلاق ينبثق تدريجياً ويحتل مكانته المناسبة في المنتج النهائي. لهذا، لا يمكن لألفاظ كـ «تجسد» أو «تموضع» أن تشير إلى عملية نقلية أو إفراغ فوري، ولكن إلى تطوير متواصل للوسيط إلى أن يكتسب شكله الصفات التي يقصدها الفنان. ينطلق ديوي من الواقعة أن الوسيط لا يمتلك القدرة على التحسس، وأنه لن يتلقى نفساً إنسانية في نهاية العملية الخلاقة، ولكنه، مع ذلك، سيكتسب صفة جديدة أثناء هذه العملية، والفنان لا ينظر إليه كقطعة مادية ميتة، بل كوجود مزود بقوى وعلاقات يكمن فيه شكل يخاطب الخيال الإنساني بطريقة معينة. في هذا النوع من الإدراك يفقد الوسيط صفته كوجود خارجي، ويصبح جزءاً عضوياً من الوعي الخلاق، ويتغلغل بمشاعره وأفكاره ويصبح عنصراً بناءً في العملية الخلاقة فيعمق ويوسع مداها، لأنه ينير الوعي بالإمكانات التي يمكن تحقيقها، ولكنه أيضاً يتلقى دافعاً من الوعي نفسه الذي يعالجها، لأن كل تعديل يقوم به الفنان يفتح المجال إلى رؤى جديدة لإمكانات أخرى.

ثانياً، إن هدف الفعل التعبيري ومضمونه ليس انفعالاً أو شعوراً معيّناً، أي، لا يسعى الفنان في هذا الفعل لأن يجسد انفعالاً خاصاً في الوسيط الذي يعمل عليه. لقد افترض بعض نقاد نظرية التعبير أن مضمون هذا الفعل هو «انفعال»، وأن الفنان يمسك به وينقله إلى الوسيط، ولكن لا أعرف أي فيلسوف جمال من كانط إلى كروتشه، إلى كولينجوود إلى ديوي، اعتنق هذا المفهوم المقولب (Stereotyped) للتعبير. على سبيل المثال، يشدّد ديوي على أن «المفهوم الذي يقول إن التعبير هو عملية إفراغ انفعال كلية تستلزم منطقياً أن التفردية (Individuation) عملية خارجية وغير معقولة، لأن، وفقاً لهذا المفهوم، الخوف خوف، والابتهاج ابتهاج، والحب حب، حيث كل واحد منهم نوعي (Generic). باطنياً، لا يختلف الواحد عن الآخر إلا في الشدة، ولكن النظرية التي تقول إن التعبير عملية نقل إلى وسيط ما تعاني من نتيجتين خاطئتين: (1) يمكن تصنيف الأعمال الفنية وفقاً للانفعالات التي تعبرها و(2) عواطف إنسانية، كالخوف والكراهية والمحبة محددة، ويمكن تعريفها بوضوح، ولكنّ كل من هذين الافتراضين خاطئ، وبالعكس، يجادل ديوي، الانفعال هو دائماً استجابة إلى حالة موضوعية، مثلاً، المحبة أو الكراهية أو الخيانة، فهو ينبثق ويكتسب عمقاً وشدة وتوجهاً معيناً بناءً على مدى تفاعله مع الحالة: «ولكن في الواقع الانفعال رد فعل إلى أو من أو عن شيء موضوعي، بغض النظر عما إذا كان فكرة أو واقعة، يستقي الانفعال وجوده من الحالة التي ينبثق عنها، والذي يصدر عن اهتمام الذات العميق بها. وقد تكون الحالات كئيبة أو مخيفة أو لا تطاق أو مبتهجة بالنظر».

إذن، يمكننا أن نستنتج أن الانفعال ليس مضمون الفعل التعبيري أو العمل الفني. إن ما يخلقه أو يعبره الفنان هو، كما سأناقش بعد قليل، صفات جمالية، أي معنى جمالي، وموقع (Locus) هذه الصفات هو العمل الفني، ولكن من الواقعة أن الفنان لا يهدف التعبير عن انفعال لا يمكن الاستنتاج أن الانفعال ليس مركزياً للفعل الخلاق، كما أشرت منذ لحظة. إن استجابة الفنان إلى موضوعه انفعالية جوهرياً، لهذا يجوز لنا القول إن الانفعال هو المصدر الأولي (Arche) للعملية الخلاقة، لأنها المادة التي منها يكتسب العمل صفة الفن، وبهذه الطريقة يؤدي دوراً مزدوجاً في هذه العملية: (1) إنه مبدأ وحدة الفعل التعبيري، وكنتيجة لذلك مبدأ وحدة العمل الفني. الاستجابة الانفعالية التي يستمدها الفنان من الموضوع هي التي تجمع عناصر الفعل الخلاقة المختلفة، وهي أيضاً التي تحدد المنطق الباطني لذلك الفعل. تتكشف بنية هذا المنطق بصورة أوضح مع تقدم الفعل الخلاق. تكون في المرحلة الأولى كامنة في انبثاقها الأولي ضمن الفكرة والانفعال، الذي يدشن العملية الخلاقة. لهذا، إذا لسبب ما انتهك الفنان مجرى العملية الخلاقة ومتطلباتها الباطنية فسيبدو العمل مزيفاً، وكأن الفنان فرض عليه خاصية أو عنصراً أو نظاماً مغايراً، هذه الصفة هي التي تعرف الصدق في الفن. عندما نقول إن الفنان صادق في إنتاج عمل معين، فإننا نعني أنه كان مخلصاً للمنطق الكامن في الانبثاق الأولي للعمل الفني، «في تطوير الفعل التعبيري»، يكتب ديوي، «يؤدي الانفعال دور المغناطيس في جذب العناصر الملائمة نحوه عندما يكون العقل في ذروة نشاطه الإبداعي. اختيار وتشكيل الوسيط هو في الوقت نفسه وظيفة الانفعال وناجمة عنه. ولكن إذا أقررنا بهذا القول فإننا ننكر أن الانفعال هو مضمون الفعل التعبيري: إنه الوسيط الذي فيه ومن خلاله يحدث الفعل التعبيري».

الانفعال هو إطار الخلق الفني، لأن، على عكس العالِم أو الفيلسوف الذي يفكر صورياً أو منطقياً، الفنان يفكر انفعالياً، كما هو معروف، الفنان يفكر بلغة الوسيط - الحركة، الرخام، الكلمات. ولكن كيف يفكر بلغة الوسيط؟ أولاً، يستوعب الفنان خواص الوسيط، الذي يعمل به، وبعد ذلك يركز انتباهه على إمكاناته وعلاقاته، وبصورة خاصة على الشكل الممكن استخلاصه. لا يحدث هذا الاستيعاب، كما رأينا، بفعل واحد بل يتطور تدريجياً كنتيجة للعلاقة التفاعلية بينه وبين الوعي الخلاق الذي يتعامل معه. هنا هدف الفنان هو اكتشاف الطرق التي تُمكّن الوسيط من تلبية متطلبات الانبثاق الأولي لكي يتأكد عما إذا كان بمقدوره أن يتلاءم مع الصورة الانفعالية التي تعبر عن المعنى الذي يريد الفنان صياغته على أفضل وجه. ولكن هذا المعنى، يقول ديوي، عادةً فريد ويصعب التعبير عنه صورياً، لهذا السبب يستعمل الفنان وسيطاً تواصلياً مختلفاً.

ولكن، ثانياً، يصبح هذا الاستيعاب واقعة فقط عندما يعدل الفنان وسيطه بلغة الانفعالات المنبثقة، والتي تشكل بنية

الفعل الخلّاق. وتعديل الفنان لوسيطه في هذا الفعل واقعة مألوفة، ولكن الواقعة غير المألوفة هي أن تعديلاً مماثلاً يحدث للوعي الخلّاق، لأن، كما رأينا منذ قليل، كل تغير يحدث في الوسيط يفسح الطريق أمام إلهام جديد وإمكانات جديدة في عملية التشكيل الفني. تبقى هاتان الواقعتان في حالة تقدمية وتشكيلية مستمرة، وهما بحاجة إلى عناية إدارية «هذه العملية التعديلية هي حجر البناء الأساسي للفعل التعبيري».

المقدرة على تحسس الوسيط وتشكيله في الخيال، وتصور الخيال بلغة الوسيط، يشكل، حسب رأيي، لبّ الفعل التعبيري، لأن في هذا التقاطع يتلقى الوسيط الشكل الكامن في فكرة الانفعال، وعند تلقي هذا الشكل يتلقى العمل القيم والمعاني التي يريد الفنان إيصالها إلى المشاهد، ولكن هذا الفعل الخاضع إلى بحث فينومينولوجي، لا يتضمن نقل أي انفعالٍ محدد إلى الوسيط، ورغم ذلك يصبح فعلاً تعبيرياً، لأنه ناجم عن عملية خلق، والناتج هو شكل (Form) فريد يسميه فلاسفة الجمال «قيّم» أو «تعبيري» أو «رمزي» أو «غائي». والعنصر الذي يضفي عليه قيمة هو امتلاك الصفات الجمالية، وتسمى عادة وحدة هذه الصفات، التي توجد في العمل الفني كإمكانية «الموضوع الجمالي» (Aesthetic Object)، عالم الموضوع الجمالي هو عالم المعنى الجمالي.

(2) الاعتراض الثاني، الذي يقدمه تورمي ضد نظرية التعبير، هو أن الصفات الجمالية في العمل الفني لا تستلزم فعلاً مسبقاً للتعبير، تفترض هذه القضية، على عكس ادعاء ديوي، أنه لا توجد علاقة ضرورية بين الفعل التعبيري والناتج عن هذا الفعل. إذن، أي تفهّم (أو تقدير) للعمل الفني لا يتطلب ولا يتضمن بأي طريقة تفهماً (أو تقديراً) للفعل الخلّاق. على أي تقييم لهذا الاعتراض أن يبتدئ، وفق اعتقادي، بتحليل دقيق للسؤال التالي: ماذا يعني ديوي عندما يصف هذه العلاقة بأنها عضوية؟ أنا أميل إلى الاعتقاد أن تورمي يسيء تفسير المعنى الذي يقصده ديوي للعلاقة بين الفعل التعبيري والناتج عن هذا الفعل للأسباب التالية:

كما رأينا في الجزء السابق، لا يعتقد ديوي أنه توجد علاقة متشابهة (Analogous) بين الصفات الجمالية للعمل الفني والانفعالات التي يريد الفنان إيصالها أثناء الفعل التعبيري، لا لأن مضمون التعبير بحد ذاته ليس انفعالاً فحسب، بل لأن الناتج النهائي خصوصاً هو بذاته عمل فني كامن (Potential)، أي تجربة جمالية ممكنة. على عكس توصيف تورمي لنظرية ديوي، عندما تتم العملية التعبيرية فإن موقع القدرة التعبيرية ليس صفات العمل الفني، بل العمل الفني نفسه. الصفات هي التي عبّر عنها (Expressed) الفنان، ولهذا لا يمكن وصفها بخاصية «تعبيري».

العمل الفني هو الذي يعبر، لا الصفة التعبيرية، ولسوء الحظ، كان تورمي يتكلم باستمرار عن «الصفات المعبرة»، إلاّ أن ديوي لم يفعل ذلك أبداً. ولكن هذا التمييز ذو أهمية عليا، لأنه يركز الانتباه على

معنى وموقع الصفات الجمالية في تحليل العلاقة بين العمل الفني والفعل التعبيري. ولهذا، علينا في بداية التحليل أن نميز بين «العمل الفني» و«الفعل التعبيري». لقد تحدث ديوي كثيراً عن العمل الفني الحقيقي، إلا أن ما يعنيه في هذا اللفظ هو وحدة الصفات الجمالية الحسية والإنسانية التي تنبثق أثناء التجربة الجمالية، «ولكن الخطأ الرئيس»، يكتب ديوي، «هو الخلط بين الناتج الحسي والموضوع الجمالي، أي المدرك. حسياً، التمثال ليس سوى كتلة رخامية، لا أكثر، إلا أنه لا يتحرك ويبقى ساكناً بصورة دائمة، إن لم يتأثر بقوى الطبيعة. ولكن التسوية بين الكتلة المادية للتمثال والتمثال كعمل فني أو بين الألوان على لوحة العمل التشكيلي واللوحة كعمل فني شيء مضحك». العمل الفني الحقيقي يحدث بصورة تعاونية مع المدرك: «العمل الفني يحدث عندما يتعاون كائن إنساني مع الناتج بحيث إن الناتج هو تجربة ممتعة بسبب صفاته التشكيلية والمحرّرة».

يصحّ بالضرورة القول من الاقتباسات الآنفة الذكر، أولاً، عندما تقول إن العمل الفني موضوع تعبيري نعني أنه يمتلك صفات جمالية، أي الوجود الذي يميزه عن الأشياء الطبيعية والعادية هو امتلاك هذه الصفات. ولكن، على عكس اعتقاد تورمي، هذه الصفات ليست معطاة كصفات محددة نختبرها بالإدراك العادي (Ordinary Perception)، بل إمكانات جاهزة للإدراك (Realization). والسؤال الذي يتعلق بنمط تحقيقهم بالإدراك خارج نطاق بحثي هنا. أذكر هذه النقطة فقط لأشدد على أن الصفة التعبيرية للعمل الفني تكمن بمقدرتها على تحقيق تجربة جمالية. ثانياً، إن معنى ومدى الصفات الجمالية التي يجسدها (بالمعنى الذي يقصده ديوي) الفنان بوسيطه المادي ليس محدداً أو واضحاً، لأن ما يخلقه الفنان هو دائماً تجربة جمالية ممكنة لا حدود لها. وحتى الفنان بنفسه يتعامل مع عمله بعد أن ينتهي منه وكأنه مشاهد، ويحاول اكتشاف معان جديدة فيه. وفي هذا الصدد، يستشهد ديوي بماتيس (Matisse): «عندما تنتهي اللوحة فإنها كالطفل المولود حديثاً». ويضيف قائلاً: «من السخرية أن نسأل عن المعنى (الحقيقي) الذي عبر عنه الفنان في عمله، وهو بنفسه سيجد معاني مختلفة في ساعات وأيام مختلفة، وفي مراحل مختلفة من تطوره، وإذا كان ماهرا في التعبير، يمكنه أن يقول: إن هذا بالذات هو المعنى الذي قصدته، وهذا المعنى هو الذي أنت وأي شخص يدركه يستخلصه منه في تجربة حية وصادقة». إن هذا الاعتراف يبيّن أن العمل الذي يخلقه الفنان هو إمكانية لتجربة جمالية ثرية وخلاقّة. أشدّد على هذه النقطة فقط لكي أشير إلى أنه، على عكس ما يدعيه تورمي، لا توجد علاقة مشابهة بين العمل الفني والفعل التعبيري، وبالتالي، هذه العلاقة ليست شخصية، أي لا يسعى الفنان إلى أن يعبر عن نفسه أثناء عملية الخلق، رغم أن الناتج هو عمل شخصي

وفردي، لأن العملية الخلاقة التي يقوم بها تتم بلغته الشخصية، بلغة مشاعره وأفكاره وقيمه ورغباته التي تشكل بنية وعيه. إن ما يعبره ينجم عن فعالية هذه العناصر: العمل الفني، كفن، هو تعبير عن هذا الفعل كتجربة متكاملة، وهدف هذا الفعل هو استيعاب عمق المعنى الذي يريد الفنان نقله أثناء العملية الخلاقة، وتحقيقها في تجربة شخص معين هو الذي يضفي عليها الصفة الشخصية. هذه الخصوصية، وخصوصية الوسيط، هي مصدر فرادة العمل (uniqueness) وشخصيته الفردية (Individuality).

يصح بالضرورة مما قلته التأكيد، وبعكس تهمة تورمي، أن العمل الفني ليس سيرة ذاتية، ولهذا لا يمكن تكذيب القضايا عن العمل بالإشارة إلى مشاعر الفنان الباطنية، بل على العكس، بالنسبة إلى ديوي، يصبح العمل وجوداً «مستقلاً» فور انتهائه. وهكذا، لا نرتكز بتفهمه وتقييمه على مصدره، بل على الصفات الكامنة فيه. عندما يقول ديوي أن العلاقة بين الفعل التعبيري والناتج «عضوية» فإنه يعني أن لكليهما جوهرياً المضمون نفسه، وهذا المضمون هو المعنى المخلوق والمجسد في العمل، وتفسيره لهذه العلاقة أنطولوجياً أكثر منه منطقياً، أي لا يمكن استنتاج وجود فعل تعبيري مسبق من وجود «صفات جمالية» في العمل الفني. نحن ندرك الفنان في عمله: العمل يظهر الفنان لا كشخص معين بل كفنان، لأن الموضوع الجمالي الذي نستوعبه أثناء الإدراك الجمالي هو عالم إنساني، وهكذا من الناحية الإبستمولوجية العمل هو الذي يقودنا إلى الفنان، لا العكس. ولكن انطلاقاً من حقيقة أننا ننتقل من العمل إلى الفعل الخلاق لا يمكن بالضرورة الاستنتاج أن الفعل غير مفيد في تفهمنا للعمل، وديوي يقول بكل وضوح إن «النظرية تتعلق بالفهم والبصيرة، لا بالتعجبات والإعجاب وإثارة ذلك الجَيَشان الذي يسمى التقدير (Appreciation). من الممكن تماماً التمتع بشكل الزهور الملونة وبرائحتها الذكية من دون معرفة أي نظرية عن النباتات، ولكن إذا أراد أحد أن يفهم كيف تزهر النباتات فعليه أن يمتلك معرفة معقولة عن تفاعلات التربة والهواء والماء وضوء الشمس وشروط نمو النباتات». وبالمماثلة، إذا أراد أحد ما أن يفهم الصفة التي تضفي على العمل الصفة الجمالية، فعليه أن يتجاوز العمل إلى مصدر وجوده. هنا في هذا الوجود نكتشف الجوهر الجمالي والدينامية التي تحرك الفعل الخلاق. هذا الفهم، الذي ركز عليه ديوي بشدة، مفصلي في تقييم دور الفن في حياة الإنسان.

الهوامش

1. See Monroe C. Beardsley, Aesthetics, 2nd ed. (Indianapolis: Hackett, 1981), p. xviii, and "Redefining Art," *in The Aesthetic Point of View*, ed., Michael J. Wreen and Donald M. Callen (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981).

2. See, for example, John Dewey, Art as Experience (Capricon Book, 1958), Chapter 1. See also, DeWitt Parker, "The Nature of Art," Revue Internationale de Philosophie 41 (1039): Suzanne Larger, *Problems of Art,* New York: Charles Scribner's Sons, 1957), pp. 13 ff.

3. Morris Weitz, "The Role of Theoryin Aesthetics," in Problems in Aesthetics, 2nd ed., ed. Weitz (New York: Macmillan, 1970), p. 171: The O pening Mind (Chicago: University of Chicago Press, 1977). William Kennick, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?" Mind 67 (1958). H. Khatchadourian, *The Concept of Art* (New York: New York University Press, 1971): B.R. Tilghman, *But is it Art*? (New York: Basil Blackwell, 1984).

4. Weiyz, "The Role of Theory in Aesthetics," p. 176.

5. See, Ibid, 177-179.

6. See, Maurica Mandelbaum, "Famil Resemblances and Generalization Concerning the Arts," *American Philosophical Quarterly* 1, no. 3 (1965): Guy Sircello, "Arguing About Art," in Language and Aesthetics, ed. B.R. Tilghman (Lawrence: University of Kansas Press, 1969), Tilghman, Mind and Art (Princeton: Princeton University Press, 1972): Robert Matthews, "Traditional Aesthetics Defended," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38, no. 1 (1979): T.J. Diffev, "Essentialism and the Definition of Art," *British Journal of Aesthetics* 13, no 2 (1973).

7. See, H.B. Alexander, "On Defining in Aesthetics," in *Culture and Art*, ed., Lars Agaard-Morgensen (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1979): Timothy Binkley, "Deciding about Art," in *Culture and Ar*t: J. Levinson, "Defining Art Historically," *British Journal of Aesthetics*, 15, no 3 (1979): Robert Schultz, "Does Aesthetics Have Anything to do with Art?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, no 4 (1978): Thomas Leddy, "Rigid Designation in Defining Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8, no 2 (1987): T. Kushner, "The Question of Defining Revisited," *Journal of Critical Analysis* 8, no 2 (1975): J. Margolis, "A Strategy for a Philosophy of Art," Journal of Aesthetics and Art Criticism 37, no 4 (1979).

8. See Nelson Goodman, *Languages of Art (Indianapo*lis: Bobbs-Merrill, 1968): George Dickie, *Art and the Aesthetic* (Ithaca: Cornell University Press, 1974): Arthur Danto, *Transfiguration of the Commonplace* (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1980): Marcia Eaton,

Art and Non-Art (Cranburn: Associated University Presses, 1983): F. Spaeshott, *The Theory of the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1983).

9. J. Fisher, Editorial, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41, no 2 (1982).

10. Alan Tormey, *The Concept of Expression* (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 79.

11. Beardsley, Aesthetics, p. XL. See, O.K. Bouwsma, "The Expression Theory of Art," in *Philosophical Aesthetics*, ed. M. Black (Ithaca: Cornell University Press, 1950): J. Hospers, "The Concept of Artistic Expression," Proceedings of the Aristotelian Society 55, 1954 - 1955; Beardsley, Aesthetics, pp. 325 ff.: H. Khatchadourian, "The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, no 4 (1965).

12. See Roger Shiner, "The Mental Life of a Work of Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45, no 3 (1982): 253 ff.

13. See V. Aldrich, "Expresses" and "Expressive", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no 2 (1972).

القواعد والآلية الجمالية من «رسالة فتجنشتين» إلى «محاضرات عن الجمال»

بقلم: فابريزيو ديزيديري
ترجمة: د.محمود سيد أحمد*

العنوان الأصلي للمقال:
Grammar and Aesthetic Mechanismus: From Wittgenstein's *Tractatus* to the *Lectures on Aesthetics*,
ونشر في مجلة Aisthesis، في المجلد 6، العدد 1 ، 2013.

ملخص

ركزت معظم التأويلات، التي قُدمت لفلسفة فتجنشتين الجمالية، على العلاقة بين علم الجمال وعلم الأخلاق، وبيان أنهما «واحد والشيء نفسه». بيد أن الكاتب هنا يسلك مسلكاً مختلفاً، ويحاول أن يبيّن كيف يمكن أن تساهم فلسفة فتجنشتين، ابتداء من «رسالة منطقية فلسفية» إلى كتابات فتجنشتين المتأخرة، في تعريف جذري جديد للمجال التصوري للجمال بالنسبة لكل من الجمال واللغة. وّبين، من ثم، أن هناك علاقة وثيقة بين الموقف الجمالي وتعلم اللغة. ويؤدي ذلك بدوره إلى الابتعاد عن الجمال «العادي»، والزعم القائل بوحدة الأخلاق والجمال. فثمة علاقة وثيقة بين الجمال وألعاب اللغة.

- Fadrizio Desideri, "Grammar and Aesthetic Mechanismus: from Withgenstein's Tractatus to the Lectures on Aesthetics". Aisthesis, anno VI, numero 1, pp.17-34, (2013). Translated and Reprinted with Permission by NCCAL – Kuwait 2014.

* د. محود سيد أحمد: أستاذ سابق في جامعة طنطا، ويعمل حالياً في جامعة الكويت، كلية الآداب، قسم الفلسفة. وله مجموعة ترجمات منها (تاريخ الفلسفة الحديثة)، و(مدخل إلى المنطقة).

فتجنشتين والجمال

تقليدياً - وعلى الأقل حتى وقت قريب للغاية[1] - لم يكن الجمال طريقاً رئيساً للوصول إلى فهم فتجنشتين، وفهم التحديات والقضايا التي يثيرها عمله، ابتداء من «رسالة منطقية فلسفية» (Trac-tatus) فصاعداً. فعلى ملعب الجمال لم تُلعب لعبة تأويل القضايا التي طرحها فتجنشتين - مثل معنى الفلسفة، وحدود اللغة، وطبيعة المعنى، والعلاقة بين القواعد وصور الحياة. وعلى أفضل تقدير، كانت المشكلات الجمالية تعد جانباً مهماً، لكن ثانوياً، من صميم فلسفة فتجنشتين، تحدده أولاً، وقبل كل شيء، القضية المتعلقة بالعلاقة بين المنطق واللغة، وما نجم عن المواجهة مع معلميه المخلصين: فريجه (Frege) ورسل (Russell). وربما ارتبط هذا الجانب من آراء فتجنشتين بتعليمه، الذي تلقاه في فيينا، داخل أسرته «الموسيقية جداً» وبنقده المتشائم للحضارة الأوروبية. ولكن هذا الجانب ليس في إمكانه أن يؤثر في صياغة فتجنشتين لمشكلات فلسفية ووضعه خطة لمعالجتها. وبالتالي، فإن الجمال يُنظر إليه في الغالب على أنه أحد المجالات الكثيرة، حيث يكون العمل الفلسفي مطلوباً وضرورياً، ويمكن للفلسفة، في ضوء فهمها على أنها صورة من صور العلاج، أن تساعد في التحرر من صنوف الافتتان الميتافيزيقي، وصنوف سوء الفهم اللغوي، ولكن ذلك منع المفسرين من النظر عما إذا كانت فلسفة فتجنشتين (ابتداء من «رسالة منطقية فلسفية» إلى «بحوث فلسفية» إلى «كتاباته المتأخرة عن فلسفة علم النفس»)، وإلى أي حد، استطاعت أن تساهم في تعريف جذري جديد للمجال التصوري للجمال، بالنسبة إلى كل من الجمال واللغة، بل إن تأويلات حديثة ومؤثرة للغاية لفكر فتجنشتين قد ركزت على الأخلاق في الأغلب بدلاً من أن تركز على الجمال، فما يُسمى «فتجنشتين الجديد» هو بالنسبة إلى مفسرين «حازمين» فيلسوف أخلاقي أساساً في حقيقة الأمر، أما فتجنشتين بالنسبة إلى التأويل المعتاد، فقد يشبه فيلسوفاً «تحليلياً» بصورة زاهدة. ومن اليسير للغاية بيان الفرق بين هاتين الصورتين المؤلفتين لفلسفة فتجنشتين من ناحية، ولفتجنشتين «الجمالي» من ناحية أخرى، وربما ما يدفعنا إلى ذلك ما قاله فتجنشتين نفسه، في ملاحظة شهيرة ذكرها دروري (Drury)، عن الموسيقى، فيما يتعلق بكتابه «بحوث فلسفية»: «من المستحيل أن أقول في كتابي كلمة واحدة عن كل ما تهمني الموسيقى في حياتي، فكيف يمكن إذن أن آمل أن تُفهم؟» M.O'C. Drury (1984:94).

وقد يقول المرء إن الموسيقى ليست جمالاً، بيد أنه لا يمكن إنكار أنها تشير إلى الجمال بالضرورة، بدءاً بطابع لغتها اللاحرفية، التي يمكن لمعناها أن يلقي الضوء على معنى القضية (proposition). وموضوع التشابه بين فهم قضية، وفهم لحن موسيقي - تشابه تم تحليله في ملاحظة مهمة وتُقتبس على

نطاق واسع، وتظهر (مع تغيرات ملحوظة) في أجزاء مختلفة من «التركات» (Nachlass) (من كتاب «ملاحظات على القواعد الفلسفية» إلى كتابَيّ «ملاحظات فلسفية» و«نص حروف الطباعة الكبيرة») ومتضمنة في الفقرة 527 من كتاب «بحوث فلسفية» - قد يكون بالتالي نقطة بداية جديدة لتوضيح وبيان العلاقة بين فكر فتجنشتين والجمال. وتتيح وحدة المعنى الكامنة في كل من اللحن الموسيقي والقضية، وهو موضوع يصر عليه فتجنشتين منذ «يوميات 1914 - 1916» (Tagebücher 1914-1916) و«ما قبل رسالة منطقية فلسفية» (Prototractatus)، بالفعل، إدراك معنى القضية في شكل «جملة» (صوت قضية) من ناحية، والإفصاحات الداخلية للحن الموسيقى من ناحية أخرى، كما لو كانت أجزاء جملة. ولقد خصصت لهذا المسلك، الذي سلكه ألدو جيورجيو جارجاني (A. G. Gragani Gargani) بمهارة عظيمة في كتابه الأخير ([2008])، مقالاً قصيراً من قبل، (Desideri [2008] 133 - 147) وعدداً من الملاحظات في الفصل الخاص بالطابع الجمالي للفهم المتضمن في كتابي الحالي «الإدراك المنعكس» (Desideri [2011]). ومع ذلك، فإنني وددت هنا أن أسلك مسلكاً آخر، على الرغم من أني لا أقصد الاستهانة بقدر أهمية ذلك المسلك وصحته، الذي يأخذ في الاعتبار إبراز عناصر اتصال قوية وإظهارها في فكر فتجنشتين(2)، على الأقل، بقدر ما يتعلق الأمر بموضوع وحدة معنى القضية. وسأركز على تحليل الملامح والتوترات التي لا تميز العلاقة بين فلسفة فتجنشتين والجمال فحسب، بل تميز كذلك أسلوب فكر فتجنشتين نفسه، فالعلاقة بين فلسفة فتجنشتين والجمال وصلتها الداخلية بأسلوب فكره(3) يجب أن يُنظر إليهما من وجهة نظر التوتر التصوري الذي يُنتج كلتيهما. وأعتقد أنه باتباع هذا المسلك سيكون من السهل أن نتجنب الطرق المختصرة والتأليف المغالى فيه، التي يمكن أن تقدم لنا صوراً ملزمة لفتجنشتين «الهرمنيوطيقي» أو حتى فتجنشتين «التفكيكي»، حيث يُفتقد الطابع المميز الواضح لفلسفته. وبدلاً من بيان الاختلاف بين صورتين (وأعني صورة فتجنشتين بوصفه فيلسوفاً «جمالياً»، وصورته بوصفه فيلسوفاً «أخلاقياً») يبدو لي أن الاستراتيجية الأكثر فائدة ونفعاً تكمن في معالجة قضية محددة من وجهة نظر تصورية ونصيّة؛ قضية تسمح أن نفهم ما إذا كانت المشكلة الجمالية محددة ومحورية بالنسبة لفتجنشتين وكيف تكون كذلك، وتسمح لنا أيضاً أن نرى كيف يمكن تشكيل الجمال نفسه من جديد بصورة جذرية من خلال التفسير الطفيف والمقلق الذي يُقدمه فكر فتجنشتين.

وحدة الأخلاق والجمال في «رسالة منطقية فلسفية»

السؤال المحدد الذي أنوي أن أضيفه يخص العلاقة بين الأخلاق والجمال في

«رسالة منطقية فلسفية» وما بعدها. وإنني لأزعم أنه ليس في إمكاننا أن نبيّن بصورة متسقة ومفيدة النزعة التعبيرية عند فتجنشتين إلا عن طريق بحث في وحدة الأخلاق والجمال، وهي جانب من جوانب تفكيره شدد عليها جارجاني (Gargani) كثيراً وبحق في أعماله الأخيرة. وأعتقد أنه لتحقيق هذا الهدف، ينبغي أن ننتقل من الحجة الرئيسة التي قدمتها كورا دايموند [4] (Cora Diamond)، حيث، يبدو لي، أن فكرة الفلسفة من حيث إنها نشاط علاجي تأخذ أساساً صيغة عمل الكشف الذاتي بين المجالات المترابطة للخيال والحياة الأخلاقية. وما يلفت النظر في إصرار الفلاسفة في «فتجنشتين الجديد» على الصلة بين الخيال والحياة الأخلاقية هو أنه يبدو أنهم لم يدركوا تماماً ضرورة التمييز بين الأخلاق والجمال من ناحية المفهوم، وافترضوا بالتالي، وببساطة، وحدتهما، وشبهوا الجمال بالأخلاق أو ألحقوه بها. وبالتالي، لم يُعد الجمالي، من حيث إنه يتصور هكذا، شيئاً سوى تنوع لما هو أخلاقي، ويتميز عنه في الأعم الأغلب بسبب موضوعات اهتمامه الخاصة (وهي الأدب، والسينما، والموسيقى). والمفهوم الأساسي للتصور العلاجي للعمل الفلسفي هو ذلك المفهوم الأساسي للأخلاق؛ أعني أخلاقاً تحتاج إلى أن تُتصور من جديد بصورة جذرية عن طريق التزام مباشر واسع الخيال. وهنا لابد أن نبيّن أن فتجنشتين نفسه هو الذي يصادق رسمياً على هذا الافتراض؛ لأنه يكتب بوضوح عن وحدة الأخلاق والجمال، ويفعل ذلك بالطريقة الأكثر وضوحاً وقطعية في تأكيد يظهر في أقواس في الجزء الأخير من كتابه «رسالة منطقية فلسفية» يقول فيه «الأخلاق والجمال شيء واحد» (Wittgenstein [1922]= TLP 6.421)، ولكن أيضاً من قبل في عدد من الملاحظات من «يوميات» في العام 1916 - 1914، وفيما بعد في «محاضرة عن الأخلاق» في العام 1929. ومن اليسير أن نرى إلى مدى تغير جو خطاب فتجنشتين في «محاضرات عن الجمال» في العام 1938. ومن الواضح على نحو أقل، وربما أكثر فائدة أن نتساءل إلى أي مدى استمرت فكرة وحدة الأخلاق والجمال الوطيدة في «رسالة منطقية فلسفية» في سياق «الرسالة» نفسه، وأن ننظر ما إذا كانت تقوضها من الداخل توترات تصورية وتوترات ما بعد تصورية.

وبالتالي، فإننا لابد أن نوضح أولاً ما تزعم «رسالة منطقية فلسفية» أنها تتضمنه، وهو أن الأخلاق والجمال «شيء واحد». وثانياً لابد أن نفحص إذا كان الاتساق التصوري لكون الأخلاق والجمال «واحداً» قد تغير إبان الثلاثينيات وكيف، إلى الحد الذي يتطلب شكلاً عاماً مختلفاً: أعني تحول الوحدة المنطقية بين المجالين التصوريين إلى تشابه مماثل (إلى تشابه عائلي بين الجمالي والأخلاقي). وعن طريق هذا الفحص المزدوج لن تكون لدينا القدرة على أن ننظر إلى الدور اللاثانوي لما هو جمالي في فكر فتجنشتين فحسب،

بل أن ننظر كذلك إلى إسهام فتجنشتين الحاسم في إعادة التصور الجذري للجمال ذاته.

والأهم قبل المهم، فبالنسبة إلى وحدة الأخلاق والجمال، التي حُددت بصورة قاطعة في «رسالة منطقية فلسفية»، (فقرة 6.421) كيف نستطيع أن نتصورها بينما نبقى داخل منظور الرسالة، إذا لم نكن سعداء بالتسليم المحض بهذه الفكرة؟ يبدو أنه ليس ممكناً أن نلجأ إلى الطريقة السالبة، ونقدّم تعريفاً سالباً من الناحية الأنطولوجية (وهو أن الأخلاق والجمال «واحد» بمعنى أن كليهما لا يوصفان)، ولا أن نلجأ إلى الطريقة الاسمية، ونقدّم تعريفاً اصطلاحياً خالصاً (وهو أن الأخلاق والجمال اسمان للموضوع نفسه أو الحقيقة نفسها). وفي كلتا الحالتين (أي في حالة ما لا يوصف وحالة الحل الاصطلاحي) تنتج هوية بسيطة وخالصة: أي إن الأخلاق والجمال لا يكونان «واحداً» فحسب، بل هما الشيء نفسه[5]. وقد يكمن حل مناسب في الزعم بأن الأخلاق والجمال هما اثنان من وجهة النظر الدلالية - التصورية، وواحد من وجهة نظر أنطولوجية: فهما يختلفان بالنسبة لمعناهما، غير أنهما يتلاقيان أو يتقاربان في الدلالة أو المغزى على حد تعبير فريجه. وعلى الرغم من أنه من المعقول أن المرء قد يشعر برغبة شديدة في حل المشكلة بهذه الطريقة، فإن حل فريجه نفسه ليس مقنعاً. ويمكن أن ندرك ذلك أولاً، وقبل كل شيء إذا نظرنا إلى علاقة الأخلاق والجمال بالعالم مفهوما بأنه كل أو جملة الوقائع.

دعنا، بالتالي، نرى ما الذي قد يتضمنه الاختلاف بين الأخلاق والجمال، فلهما تأثير مماثل على صورتنا عن العالم، فكلاهما لديه القدرة على تغيير حدود العالم الداخلية (فهما يعطيان المعنى للعالم)، من دون إضافة أو تقليل أي شيء من وجهة نظر واقعية، فطابعهما المتعالي (transcendental) (إذا كانت الأخلاق متعالية، فإن الجمال يكون كذلك أيضاً بالضرورة) يسحب كليهما من مجال الوقائع، وبالتالي من أفق ما يمكن التعبير عنه حسياً. ومن ناحية أخرى، فإنه بالنسبة لطابعهما الخاص بالصور الفوقية للحياة (طابع مجالات التحفيز القصدي) يكتسب العالم معنى من حيث إنه جملة الوقائع، فهو يكتسب معنى بسبب الواقعة التي تقول إنه يُرى/ يُنظر إليه (يُقيّم؟) بصورة مختلفة؛ أعني أنه يتخذ مظهر الأزلية، بالنسبة للإرادة، من وجهة نظر الأخلاق، وبالنسبة للحدس (العين) من وجهة نظر الجمال. ومع ذلك، فإنه لا يُنظر إلى الإرادة ولا إلى الاستبصار هنا من الناحية الظاهرية أو من الناحية السيكولوجية. وبمقتضى كون الأخلاق والجمال متعاليين فإنهما يبدوان «واحداً» في أن كليهما يؤلف شرط الإمكان لعزو المعنى إلى العالم. إن وحدتهما؛ أي كونهما توأمين[6]، توضحها واقعة مفادها أنهما يؤلفان معا هذا الشرط للمعنى، ومن ثم، فإن كون الأخلاق والجمال واحداً لا يمكن صياغته إلا في الموضع المنطقي للإمكانات،

فالأخلاق والجمال يكونان داخل هذا الموضع، ولا يمكن أن يكونا إلا داخله، وإلا فإنه سيُحكم عليهما بأنهما لغو أو لا معنى لهما. ومن ناحية أخرى، فإنهما لا يمكن أن يكونا داخل هذا الموضع إلا خارجيين؛ أي لا يمكن أن يقفا إلا على حدود العالم المفهوم بأنه كل أو جملة الوقائع، وعلى حدود كل القضايا الممكنة، التي تتضمن صورة العالم. إنهما خارجيان عن العالم، بيد أنهما في الوقت نفسه لديهما القدرة على توسيع حدوده، ولديهما القدرة على تغييره: إن في إمكانهما أن يغيراه من دون أن يكون هناك أي تغيير داخله (انظر TLP,6.43)، فما يتغير هو صورة العالم، فالعالم إرادة وتمثل: على حد تعبير شوبنهاور، كما ألمح إلى ذلك فتجنشتين نفسه في «يوميات 1914 - 1916» (L.Wittgenstein [1979]: 79=NB,2.8.1916). وبمقتضى هذا التخارج المفارق (Paradoxical externality) (أي الواقعة التي تقول إنهما معاً يكمنان في شكل إرادة، ووقوف محدق على حدود كل من العالم واللغة، ولديهما القدرة، بالتالي، على إدراك كليهما من حيث إنهما كلاّن محدودان)، لا يمكن أن تجد الأخلاق والجمال تعبيراً في العالم، وبصورة أفضل نقول: إنهما لا يمكن أن يجدا أي صورة من التعبير أياً كانت. وبالتالي، الصمت عنهما، صمت ضروري ومتعال، صمت منطقي تماماً (لا مجرد صمت سيكولوجي ولا لغوي خالص)، صورة منطقية مما لا يتم التعبير عنه، مما لا يتم الإفصاح عنه، إذا استخدمنا المصطلح الذي سكه بنيامين (Benjamin) في مقاله عن «صنوف التشابه الاختيارية» عند جوته (Goethe) لكي يبين الحالة الداخلية لتعبيرية العمل الفني[7].

الصمت المنطقي وما لا يتم الإفصاح عنه

لا يمكن للصمت، «من حيث إنه متعال»، ويعرّف الأخلاق والجمال من الخارج (أعني أن الحياة والعالم يتخذان مظهر الأزلية: فالحياة كما تُرى من وجهة نظر الإرادة، والعالم كما يُرى من وجهة نظر الحدس)، أن يكون «ثرياً في التعبير»[8]، ولا يمكن أن يكون على العكس من ذلك تعبيراً فارغاً للغو محض. إنه، على أفضل تقدير، يستطيع أن يرتقي من حيث إنه شرط إمكان ما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن التعبير عنه، وبالتالي، من حيث إنه شرط إمكان المعنى نفسه[9]. ومن حيث إن «ما لا يتم الإفصاح عنه» شرط الإمكان، ويوحد الأخلاق والجمال، فليس في إمكاننا سوى أن نشعر به. إن معنى العالم والحياة، الذي نحصل عليه عن طريق هذا الصمت المنطقي، لا يرتبط، بالتالي، إلا بالشعور فقط، إذ يرتبط بسرعة التأثر بالشعور: فهو شعور بالزمن من دون تطور، شعور يستحوذ على وحدة الحياة والعالم في الصورة الدقيقة للآن (الذي يسميه بنيامين «الآن الصوفي» في كتابه «المأساة»)، فهو حاضر محض (وبالتالي، فالحياة تتخذ مظهر الأزلية، لأن «من يعيش إلى الأبد هو من يعيش في الوقت الحاضر» (TLP,6.4311). وفي ساعة الشعور الحقيقي؛ وهو شعور منطقي وليس سيكولوجيا، يظهر معنى العالم، على حدود اللغة، من الناحية الأخلاقية

والجمالية. وفي حاضر دقيق كهذا يتسع العالم ويضيق في الوقت نفسه: إنه يضيء بالمعنى ويصبح «آخراً». وبذلك، «فإن عالم الشخص السعيد هو عالم آخر تماماً غير عالم الشخص غير السعيد» (TLP, 6.43). ومحتم على هذا الشعور أن يظل على شاكلة شعور «صوفي» صامت أبكم: أي إنه يظل غير مُعبّر عنه، وهذا هو ما نراه إذا لم ننظر إلا إلى الصورة المنعكسة منطقياً بين جملة ما يمكن قوله وما يمكن التفكير فيه (أي كل القضايا الأولية التي يمكن أن توجد معاً) وكل الوقائع. ولكن اللاتعبيرية (أي الصمت) تتوقف إذا نظرنا إلى الأخلاقي والجمالي (الذي يميل فتجنشتين إلى ترجمته «بالفن» في «يوميات 1914 – 1916» من وجهة نظر التمييز الداخلي. ويكون ذلك عندما يتصدع التداخل العام بين المجالين التصويريين للأخلاق والجمال، ويظهر أن كونهما «واحداً» لا يعني وحدة الهوية، بل وحدة الارتباط: «فالعمل الفني هو الموضوع الذي يُنظر إليه على أنه يتخذ مظهر الأزلية. والحياة الخيّرة هي العالم الذي ينظر إليه على أنه يتخذ مظهر الأزلية. وهذا هو الارتباط بين الفن والأخلاق» (Wittgen-stein [1979]:83=NB,7.10.16)، فالحياة الخيّرة في ذاتها وبذاتها تجاوز الفصل بين الوقائع والقيمة: إنها «حياة المعرفة»، «حياة ذلك الشخص السعيد على الرغم من بؤس العالم» (Wittgenstein [1979]:83=NB 13.8.16). وعلى نحو مماثل، فإن بُعد الإرادة ليس نوعاً من القصدية الداخلية، «فحب المرء لجاره» يعني إرادته! (Wittgen-stein [1979]:83=NB,29.7.16). ومن ناحية أخرى، لا يمكن تعريف الجمال أو الفن بأنه «مذهب فني» فحسب؛ أي إننا لا نستطيع أن نعرّفهما عن طريق عين راضية تنظر إلى معجزة العالم، تنظر إلى «ما هنالك»، تنظر إلى واقعة مفادها أن «ما هنالك هو ما هنالك» (NB,20.10.16)[10]. ولا يرجع ذلك إلى أن «الجميل هو ما يُسعد»، و«غاية الفن هي الجميل» (NB,21.10.16)[11]، وسيكون من التناقض أن نؤكد أن الجمال هو ما نراه فحسب: فالمعرفة التي تنطبق على الحياة الأخلاقية لا يمكن أن تنطبق إلا على الحياة الجمالية أيضاً، ولكن، وقبل كل شيء، ولأنه ليس هناك فن من دون أعمال فنية: «فالفن نوع من التعبير»، و«الفن الجيد تعبير كامل» (NB,19.9.16)[12].

وهنا تلوح وتبدو دراما «رسالة منطقية فلسفية»: فبين المعنى الذي يرجع إلى الشعور (الشعور الصوفي الذي يوحد، في موضع منطقي، الموقفين الأخلاقي والجمالي) والمعنى الكامن في قضايا تخبر بالوقائع التي يتألف منها العالم (جملة القضايا الأولية من حيث إنها إمكان وجود الوقائع كلها معاً) لا يوجد انتقال، لا يوجد جسر. وإذا دفعت الأخلاق والجمال الذاتوية (هناك حياة بكامل كثافتها خارج حد الذات من حيث إنها نقطة لا امتداد لها)، فإنهما لن يخلصانا من ثنائية أو توازي التعبير. فالثنائية هي تلك التي تكون بين تعبيرية القضايا التي تبيّن ماهية العالم، عن طريق واقعة مفادها أنها تقول شيئاً، والتعبيرية التي تبيّن من

الناحية الأخلاقيــة والجمالية معنى العالم من حيث إنه شيء ضروري بصورة مطلقة. وبالنسبة إلى الأول (أعني مجال اللغة الذي تفصح عنــه القضايا)، يتــم التعبير هناك فــي علاقة انتقــال بين العلامــة والرمز. فالعلامة تصبح رمزاً بســبب اســتخدامها (انظــر TLP,3.326): وذلــك يخص تطبيق القواعد المنطقية الدلالية التي تحكم حياة العلامــة، وتكوّن منطقياً الوحــدة الرمزية للقضية. ولكن بســبب الصــورة المنطقية، التي تقدّم لنا ماهية القضية، يكون السياق التعبيري للقضايا هو ســياق التساوي. ولا يمكن أن يعنــي أحدهما أكثــر من الآخر: فكل القضايا متســاوية في القيمة (انظر: TLP,6.4)، إذ لا تبلــغ أو لا تعبر أي قضية عن القيمة التي يمكن للإرادة الخيرة والعين الراضيــة أن تدركها. ففي النظام التعبيري للقضايا، لا شــيء يمكن أن يحدث بالفعل: فالمعنــى الجديــد الذي يمكــن أن «تنقله» (انظر:TLP,4.027) كل القضايا لا يمكن أن ينكشــف أو يظهر كمفاجأة. واستحالة أن تكون هناك مفاجأة هي اســتحالة منطقية (انظــر TLP, 6.126). بيد أن الطريقة التي يشــعر بها الصوفي، وكذلــك وجهة النظر الفنيــة، والموقفــين الأخلاقــي والجمالي، تخص بدقة الــ «ما هنالك» من العالم، في صــورة مفاجأة، وتلك هي مفاجأة «المعنى»، التي لا يمكن التنبؤ بهــا، المتضمنة بصورة متعالية داخل النظام المنطقي من حيث إنه مرآة للعالم، ولكــن لابد أن تكون متضمنة، بصورة متعالية، مــن وجهتي نظر الأخلاق والجمــال. وفي الموضع المنطقي للإمكانات لا يمكن أن تتضمن الأخلاق والجمال سوى الحياة الخيــرة من حيث إنها حياة المعرفة، والجمال الذي يجعل العين سعيدة، والعمل الفني الجيد من حيث إنه «تعبير كامل». إن طابعهما، الذي ينقســم من وجهة نظر لغة - العالم إلــى قضايا أولية، يظل غير مُعبّر عنه، وفضلاً عن ذلك، لا يفســح أي مجال لبلاغة مــا لا يمكن وصفــه، وللتلميحات، وللإشــارات التلميحية، أو لرد سيكولوجي لشعور صوفي. وبالتالي، يثير ذلك التساؤل عن كيف يمكن أن تنشأ تعبيرية اللاتساوي مــن الموضــع المتعالي للإمكان فــي الواقع الخارجــي الدنيوي - اللغوي، ويثير بالتالي التســاؤل عن الحكم، التســاؤل عن معيار للعالم، معيار واضح وفــي إمكانه أن يفهم الجمال الذي يجعل عيناً سعيدة، أو أعمالاً فنيــة جيدة، التي تكون حالــة من «التعبير الكامــل». وهنــا يبرز تباين بــين ما لا يتم التعبير عنه أخلاقياً وما لا يتم التعبير عنه جماليــاً: فالشــعور، في ما لا يتــم التعبير عنه جمالياً، يرتبط داخلياً بمجال التعبير، ويرتبط بتعبيرية لا يمكن أن تخص فحسب الشــخص الأول أو التأثيــر علــى الذات، شــريطة أن التعبيريــة الأخلاقيــة (حــب المرء لجاره بوصفه غيــر موجود، التضمن الأنطولوجــي، حب الغاية الأخلاقية) يمكن أن تتحدد منطقياً بموضع الذات.

تباين الجمالي وأعجوبة اللغة

تبايــن الجمالي أكثر من الأخلاقي واضح وجلي من قبل، رغم ظهوره، في محاضرة عن الأخــلاق في العام 1929، فالتصور الواســع

الذي يشير إليه فتجنشتين في المحاضرة يتضمن بالفعل «الجزء الأكثر جوهرية لما يُسمى بوجه عام «الجمال» (Wittgenstein [2007]:223). وسبب ذلك هو أن الأخلاق والجمال يهتمان بالقيمة (أي البحث فيما هو ذو قيمة)، والطريقة التي تُطبق بها من حيث إنها معيار ومقياس في الصورة القضوية للحكم. إن المحاضرة كلها تُظهر بالتالي تناقضاً متنافراً من الناحية الظاهرية بين حكم مطلق وحكم نسبي. والتناقض مستمد من الاختلاف بين القول إن شيئاً ما «خير في كذا» (نسبياً)، والقول إن شيئا ما «خير» بصورة مطلقة (وهي مشكلة تصدى لها كانط في «اللحظة الأولى من حكم الذوق»). ففي الحالة الأولى، يبيّن فتجنشتين أن لدينا نوعاً من الحكم يمكن أن يتحول إلى عبارة واقعية، ولا يمكن بالفعل لعبارة عن الوقائع أن «تكون، أو تتضمن حكماً عن قيمة مطلقة». (Wittgen-stein [2007]:227). والحكم الأخير، بخلاف أحكام القيمة «النسبية» و«القضايا العلمية» (ibidem)، لا يمكن التحقق منه (أي إنه ليس صادقاً ولا كاذباً)، وبالتالي، فإنه يفلت من وقائع المذهب الطبيعي، ومعنى المذهب الطبيعي. وبذلك، فإن «الأخلاق، لو كانت شيئا، فهي مجاوزة للطبيعة وكلماتنا لا تعبر إلا عن وقائع» (Wittgenstein [2007]:229).

وهنا يجب أن نتساءل عما إذا كان مذهب الأخلاق المجاوز للطبيعة يصدق على الجمال أيضاً. ذلك هو الحال إلى حد ما، غير أنه يجب أن نفهم أيضاً أنه في جوانب معينة تنهار الوحدة بين الأخلاق والجمال هنا. وفتجنشتين، فيما يبدو، يمد ملاحظاته إلى الجمال في «محاضرة عن الأخلاق» بقدر ما يتعلق الأمر بموضوع المعجزة؛ وأعني موضوع «معنى الأعجوبة» الإعجاب بوجود العالم (حيث يدوي بوضوح موضوع الشعور الصوفي وموضوع وجهة النظر الفنية اللذان سُبر غورهما في «رسالة منطقية فلسفية» و«المذكرات»). فهنا تجربة متضمنة بالضرورة. ولكن إعطاء قيمة مطلقة لتجربة ما إنما هو بالنسبة لفتجنشتين لغو محض: فعندما أصف تجربة معينة فإن ما أعنيه بها هو «بالضبط واقعة مثل وقائع أخرى» (Wittgenstein [2007]:239). ويبدو أن ذلك يوجد من جديد ثنائية التعبير التي نجدها في نهاية «رسالة منطقية فلسفية»: فإمكان قول، وإمكان وصف الاتساق الواقعي للتجربة (التجربة الأخلاقية والجمالية المتضمنتان) من ناحية، والطابع الذي لا يتكلم ولا يمكن وصفه لخاصية التجارب من ناحية أخرى، يرجعان إلى واقعة مفادها أننا نُحث على أن نعزو إليهما قيمة مطلقة ومعنى. ومن هذا الحث تستمد ميلاً نحو الاصطدام بحدود اللغة: أعني نحو الذهاب «وراء» العالم، ولنقل وراء اللغة ذات الدلالة (ibidem). وتلك عبارات شهيرة لفتجنشتين نفسه، ويجب علينا أن ننظر إلى أي مدى لا تزال تخص الصميم المنطقي - الفلسفي «لرسالة منطقية فلسفية»، التي شرع فتجنشتين في أن يبعد نفسه عنها (وهي عملية لم تبلغ غايتها في حقيقة الأمر). «إنني أرى بوضوح الآن، كما لو كانت ومضة ضوء إذا جاز التعبير» (ibidem) أنه ما من وصف يكفي لوصف قيمة مطلقة، بل إن أي وصف يزعم

أنـه ذو معنى يجب رفضـه منذ البداية. إن فتجنشـتين، كما يُعرف عنه، يوحد الأخلاق بميل إلى تحطيم قفص اللغة الحديدي (أي الرغبة في القدرة على قول شيء محدد عن معنـى الحياة)، ولكن مـن الصعب أن يكون لدى فتجنشتين هذا الميل نفسه مع الجمال. وذلك أولاً، لأن المعايير المطبقة في الأحكام الجمالية تفلت مـن التفرقة الجوهرية بين الوصف والتقييم. وبعبارة أخرى، لأن مركز الجمال، أي ما يحـدد مجاله التصوري، لا يمكن أن يكـون قيمة مطلقـة، أعني قيمة تنفصل عن الوقائع، فالحكم الجمالي المطلق، إذا لم يكن بالضبط تنكراً اصطلاحياً لحكم أخلاقـي، لابد أن يخـص الطابع الأحادي للجمال الأفلاطوني، الذي يكون جميلاً في ذاته وبذاته (وليس بالنسبة إلى شيء آخر). ولكن بالنسـبة لهذا السبب الخاص، بسبب الطبيعـة الفوقيـة لموضوعه، فـإن الحكم الجمالـي المطلـق لا يمكن أن يكـون حتى حكماً: فلو كان حكماً فإنه، إذا جاز التعبير، يبهـر طبيعة اللغة ببريقـه الخاص[13]. إن هذا الجانـب الصغير جداً للغـة هو الذي يجعلنـا نتعجب، كمـا يقترح فتجنشـتين، (بعبارة نُقضـت ظاهرياً، ومـع ذلك يمكن نقضهـا بصعوبـة). إن الأعجوبة الحقيقية (أي المعجزة التـي تكون محل إعجاب) هي بالتالي وجـود اللغة، هي حقيقتها المفارقة. ومن ناحية أخرى، فإن هذا الوجود، كما بيّن عمل لاحق من أعمال فتجنشـتين، مختص بتاريـخ الإنسـان الطبيعـي[14]. ومع ذلك، فإن هـذا الوجود، من ناحيـة أخرى، يبيّن بذاته، بطابعـه التعبيري والفعـال بصورة مؤلفة، وجـود العالم العجيب. ولنسـتعيد فقرة من «يوميات 1914 - 1916» يقتبسـها جارجاني للتدليل على تعبيرية فتجنشـتين هي: «وبالتالـي فكأن القضية في وضع من تلقاء نفسها» [15](TPU,5,11.1914)، أي إن اللغـة ذاتها، في تعدد طرق وجودها التي لا تُختزل، هي التي تنتـج بمفردها (من تلقاء نفسها) الـ «ما هنالك» من العالم. ولكني أود أن أضيف أنها تبيّن الـ «ما هنالك» في كونه مع الـ «كيف»: الهنـاك مع الكيف.وبطريقة النظـر هذه؛ أعنـي هذه الرؤيـة من حيث إنها تشـير إلى اللغة في إشارة إلى انعكاس مدهش (أي صورة من الإدراك الانعكاسي، المـلازم لوجودها الطبيعي)، تتسـع حدود المعنى وتضيق من داخل اللغة نفسها، وهذا المسـعى الذي يكشـف من جديد التضارب الموجـود في الحياة، والرفض لأي إيغال في المنطـق المتجمد، يخص نقطـة الالتقاء بين قواعد إسـقاط الرموز اللغوية على الواقع والصـورة المنطقيـة من حيث إنهـا ماهية القضيـة، وهذا موضوع يظهـر في البداية باختصـار في «رسـالة منطقية فلسـفية» بالنسبة للغة الموسيقى:

في الواقع هناك قاعدة عامة يسـتطيع الموسيقي وفقاً لها أن يقرأ السيمفونية من العلامة الموسيقية، وهناك قاعدة يستطيع المرء وفقـاً لها أن يعيد بناء السـيمفونية من الخـط الموجود على قـرص الحاكي، كما يمكنه مـن ذلك أيضاً – وفقاً للقاعدة الأولـى – أن ينشـئ العلامة الموسـيقية. وبناء على ذلـك، يقوم التشـابه الداخلي بين تلك الأشياء التي يبدو وللنظرة الأولى

أن بعضها يختلف عن بعض اختلافاً تاماً، وهذه القاعدة هي قانون الإسقاط الذي يسقط السيمفونية في لغة العلامة الموسيقية. إنها القاعدة التي تقوم عليها ترجمة هذه اللغة إلى لغة قرص الحاكي (TLP, 4.0141).

الطابع التصويري: ألعاب اللغة، والقواعد، والآلية الجمالية

ما تغير في خلال الثلاثينيات هو معنى «التشابه الداخلي»: «فقانون الإسقاط» و«قاعدة النقل» يتجهان نحو الوجود الخارجي مرسومين ومصورين من حيث إنهما تصوير وتمثيل، في حركة ثنائية تكوّن وحدة التعبير من حيث إنها وحدة صورة ومضمون؛ وحدة الخارجي والداخلي، فالانتقال من العلامة الموسيقية إلى السيمفونية، أو الانتقال من الخط الموجود على قرص الحاكي إلى موجات الصوت، ومن موجات الصوت إلى الفكرة الموسيقية (هذا الانتقال الذي يذكره فتجنشتين في الملاحظة السابقة) لا يمكن تصوره أكثر من أن يكون نسقاً من متكافئات تشارك الصورة المنطقية نفسها. إنها لملاحظة حاسمة وفاصلة من كتاب «قواعد فلسفية» فيما يتعلق بهذا الأمر، حيث يعترف فتجنشتين بأن ظنه أن ثمة علاقة بين الفكر والوجود عن طريق «تطابق أو اتفاق الصورة»[16] هو إخفاق من إخفاقات «رسالة منطقية فلسفية»، ويقترح بديلاً هو تصور هذه العلاقة عن طريق «الطابع التصويري». وكلمة (Bildhaftigkeit)، التي تُترجم بـ «الطابع التصويري» (Wittgenstein [1974]:212) يجب أن تُفهم على نحوين، والشيء نفسه يصدق على كلمة «رسم»، التي تشبه كلا من نموذج تشكيلي/ صورة[17]، وصورة رمزية. وبذلك، فإن «الأمر هو صورة الفعل الذي ينفذ، ولكنه أيضاً صورة الفعل الذي يجب أن يُنفذ بوصفها نظاماً» (Witt-genstein [1974]:212). وما تغير جذرياً هو ربما «نهج الإسقاط» نفسه، وهو جسر «أثيري» و«مشع» إذا جاز هذا التعبير، الذي يُشيد في اللحظة نفسها عندما يُستخدم. وبالتالي، فإن الانتقال ليس محدداً سلفاً بالنسبة لإمكانه، بل هو بالأحرى محدد وغير محدد في آن معا من وقت إلى آخر (أي وقت يُستخدم فيه)، إنه انتقال تحكمه آلية مع درجات متعددة من الحرية؛ وأعني آلية القواعد، التي تجعل استخدام علامات يمكن إدراكها رمزياً أمراً ممكناً (ولترجمة وحدات مختلفة من المعنى)، إنه استخدام تصويري ورسمي من الداخل إلى حد كبير.

كتب فتجنشتين عن المماثلة بين الآلية والقواعد عدة ملاحظات في العام 1930 تقريباً، وابتعد عن صورة اللغة من حيث إنها إحصاء، وبرهن على أن «معنى كلمة ما يُعرض في الزمان [...] مثلما تُعرض الدرجة الفعلية للحرية في آلية ما (Wittgenstein [2005]:115e)». ويمكن تلخيص معنى هذه الملاحظات المتضمنة في «تأملات فلسفية»، والتي تظهر من جديد في «نص حروف الطباعة الكبيرة» و«ملاحظات فلسفية»، في هذه القضية: «القواعد تعطي اللغة درجات الحرية الضرورية»[18].

وتكشف العبارة عن معناها دون الحاجة لأن تُفهم مجازياً، ولم تعد اللغة حتى من وجهة نظر القواعد قفصاً حديدياً صلباً، «فالقضية تعطي للواقع الخارجي درجة من الحرية، فهي ترسم خطاً حول الوقائع التي تتفق معه، وتميزها عن تلك الوقائع التي لا تتفق معه» (Lee[1980]:56, Lecture B XIII). إن صورة «الآلية الجمالية» صورة مفارقة (وفتجنشتين يؤكد طابع صورتها)[19]، وهي، كصورة الجسر الأثيري، تعرض ملامح محاكاة فعالة – «رسم» (في المعنيين كليهما) – للحياة في عدم إمكان التنبؤ بها. ولذلك، في حين أن «القواعد هي حياة علامة القضية»[20]، فإن القضية تتشابك بالتالي مع عالم الحياة، تبنيه وتصوره. إن درجة حرية الآلية تخص كلاً من ارتباط تأملات أجزائه معاً وما تتطابق معه (أي ذلك الذي تؤثر فيه). وفي حركة مزدوجة بين التحديد واللاتحديد (التي يمكن أن نختبرها، مثلاً، في لا تحديد كل التمثيلات التي تثيرها كلمة «أحمر» فينا[21]، أو في «شيء يتقلب باستمرار» (Wittgenstein [1947]:77-111,36) نميزه عندما ننظر إلى استخدام كلمة ما) بين الآلية ودرجة الحرية، بين القاعدة والمفاجأة، تُرتب الصورة الأصلية للربط المتبادل للعبة اللغة والموقف الجمالي. إن درجات حرية القواعد «الآلية الجمالية» (حيث تدوي بعض نبرات «آلية هولدرن Hölderlin's mechané) من حيث إنها محاكاة فعالة (أي من حيث إنها رسم كامل: وأعني الصورة التي تعطي الشكل) لعالم الحياة هي البذور أو حتى الخلية الأولى التي ينشأ منها «الغرس الرمزي» للغة عند فتجنشتين[22]، كما كان ذلك ماثلاً في ذهن جوته.

وفي «محاضرات عن الجمال»، التي نشرت في العام 1938، يُظهر هذا السيناريو حدوداً أكثر حدة: إذ يبدو أن التداخل وحتى نشوء ألعاب اللغة وردود الفعل الجمالية[23] يفترضان بالتالي قيمة أنموذجية في الأغلب، وليس ذلك لأنه يوجد بين الكلمات الأولى، التي يتعلمها الأطفال، بعض التكافؤ الجمالي العام (مثل «الخير» و«الجميل» القابلين للتبديل)، بل إن ذلك، وقبل كل شيء، بسبب الطابع الجمالي لأسلوب التعليم نفسه (من تغيير نبرات الصوت في اللحن الموسيقي إلى كثافة إيمائية تميز الفعل). إن التحليل المجرد للصورة القضوية للأحكام الجمالية، ولما يتصل به من تطبيق للمقولات يحل محله هنا وصف الاستخدام في ديناميته التصويرية:

«لو كان ينبغي عليّ أن أقول ما الخطأ الرئيس، الذي اقترفه فلاسفة الجيل الحاضر، بما في ذلك مور (Moore)، فإنني أقول إنه عندما تم النظر إلى اللغة، فإن ما تم النظر إليه هو صورة كلمات لا استخدام صورة الكلمات» (Wittgenstein [1967]:2).

وبدلاً من التركيز على كلمات، مثل «خير» و«جميل»، وهي كلمات تساوي أي كلمة أخرى من جهة صورتها بالطريقة نفسها التي يساوي فيها الحكم الجمالي في الصورة أي نوع آخر من الأحكام (إدراكي، معرفي، جمالي... إلخ)، يطالبنا فتجنشتين بأن نركز انتباهنا على الأحداث

عندما ننطق الكلمات، وأن نركز انتباهنا على الأحداث عندما يكون التعبير مهماً. وبهذا الانتباه إلى الإلزام الداخلي، الذي يكون راسخاً بين مناسبة (السياق) وتعبير ما، يمكننا الاستحواذ على تعبيرية ألعاب اللغة، وليست ألعاب اللغة البدائية فحسب؛ أي إننا نستطيع أن نستحوذ على درجة الحرية التي تؤكد الحركة المزدوجة بين التحديد واللاتحديد.

إذا ذهبت إلى قبيلة أجنبية لم تعرف لغتها على الإطلاق، وأردت أن تعرف ما الكلمات التي تناظر هاتين الكلمتين «خير»، و«جميل» وغيرهما، فما الذي تبحث عنه؟ ستبحث عن ابتسامات، وإيماءات، وطعام، وألعاب (Wittgenstein [1967]:2).

بهذه الملاحظة لا يخطو فتجنشتين خطوة حاسمة من أجل إعادة التفكير في الجمال فحسب، بل من أجل تحليل الصلة بين أصل الموقف الجمالي وتعلم اللغة أيضاً. ويؤدي ذلك، حتماً، إلى الابتعاد جداً عن الجمال «العادي» وعن الزعم الخاص بوحدة الأخلاق والجمال في «رسالة منطقية فلسفية». ومع ذلك، فإن هذه الوحدة لم تُرفض تماماً: إذ إن الوحدة المنطقية للشعور التي لا يتم التعبير عنها يحل محلها هنا التشابه بين ألعاب لغة مختلفة ومواقف مختلفة نحو العالم، وهو تشابه يفترض سلفاً الاختلاف بين الجمالي والأخلاقي ويؤكده، مع الوعي بدينامية علاقتهما، والوعي بدينامية كونهما مرتبطين داخلياً، فبالتالي، الخطوة الأولى بالنسبة للجمالي (وربما بوجه عام) هي تلك التي تكون بين صيغ التعجب والصفات، مثل «جميل» و«وسيم» وغيرهما، فالانتقال هنا ليس غير قابل للعكس، فهو يماثل الواقعة التي تقول إن كلمات من قبيل «مختال»، و«وقور» يمكن «التعبير عنها بالوجه والإيماءات»، والطابع الحزين أو المكتئب لمقطوعة موسيقية لشوبرت (Schubert) (مثل السوناتا في «أربيجو A minor Arpeggione) قد يتم التعبير عنه تماماً برقصة (Wittgenstein [1967]:4).

ومع ذلك، فإن ما هو حاسم هنا هو الواقعة التي تقول إننا نتعلم القواعد. وحتى صيغة التعجب والإيماءة تنتميان إلى لعبة من ألعاب اللغة أو تدخلان فيها؛ أعني التعبير عن ثقافة بأكملها. إن الاهتمام والطريقة الخاصة اللذين نتعلم بهما قواعد الجمال، كما في الأفعال ذات الاهتمام المشترك الذي يسبق تعلم لغة ما[24]، يكمنان في الطابع البدائي لآليتها بالتأكيد، الذي تتكشف درجات حريته مع مرور الزمن بينما نتعلم قواعد جديدة. إن الطابع البدائي للآلية لا يجعلها آلية فوقية بالتأكيد، مثلما لم يخفق فتجنشتين في ملاحظة ذلك (Wittgenstein [1967]:15). إن الحديث عن آلية فوقية لابد أن يعني مع ذلك تصور صورة خفية من ضرورة منطقية، أو تصور صورة فوقية من ألعاب اللغة، يمكنها أن توّحد ألعاب اللغة كلها، وما هو أهم هو بالأحرى «المعنى» أو الفحوى الجمالي للارتباط البدائي بين صورة الحياة وألعاب اللغة[25]، وهو كما لو كان يمكن للمرء بهذا الانتقال أن يلقي نظرة من الداخل، أي تكون لديه القدرة على أن يدرك الحالة الداخلية لإمكان

ارتبـــاط كهذا، وذلـــك يعنـــي أن لعبة اللغة لا تتطلب شـــيئاً لتبدأ ســـوى ذاتها، مضمِّنة بالتالي اللغة نفســـها من حيـــث إنها «دافع» طبيعي. وتلك الطريقة للنظر تقدم لنا معنى جديـــداً للطابع المتعالي للجمال، من دون أن تضفي عليه أسبقية مطلقة، أو حتى القيمة التي تشـــبه التأســـيس. إن ما تم بلوغه هنا هو بالأحرى نموذج لتفســـير نشوء أو تشكل ألعـــاب اللغة، هـــو نموذج لكونهـــا مترابطة ومتشابكة كما لو كانت تكوّن نسقاً. وبفضل طريقة النظر هـــذه، تفقد الفكرة الخالصة عن صـــورة الحيـــاة دجماطيقيـــة متخلفة معينة، أو أســـطورة المعطى، التي يسترسل فيهـــا مفســـرو فتجنشـــتين أحيانـــاً. وفي الارتباط بين التعبيرية، والفحوى الجمالي، ولعبة اللغة، وحتى صورة الحياة في الملامح الأولية للطفولة تأخـــذ صورة موضع يمكن تحليله وملاحظته (وليست بالضبط صورة صخرة ينثنى عليها مجراف العقل). وحالما نتحرر من وســـواس التأســـيس، نســـتطيع بالتالـــي أن نـــدرك نموذج قواعـــد التكوين والمعايير الجمالية، في بلورة «رغبات» مثلاً. وكلمـــة «رغبات» «غامضة جـــداً» كما يقول فتجنشـــتين (Wittgenstein [1967]:6)، ومع ذلك، فإنها تشـــير إلى شـــيء محدد: تشير إلى أحد المصادر الممكنة، بســـبب عدم تعيّن الإرادة، بســـبب تطـــور الموقف الجمالي في المشـــهد الإنســـاني. ولما كان ما هو غامض وملزم في الوقت نفســـه هو مركب المواقف، والاســـتجابات (ردود الأفعال)، والتجارب، فإن لفظ «رغبات» الجمـــع يرتبط بالتوقع، والاســـتباق، والضيق، والإحبـــاط، والوهم، واللذة في صورهـــا المتنوعة، وعدم الرضا. ومن هذه التربة تُعدّ في شكل بلوري صنوف من التفضيل، وشـــبه قواعد الذوق والمعايير الجماليـــة، وقواعد تشـــبه قواعـــد الألم. وبالنســـبة للألفاظ، التي تعبّر عن تجاربنا وتقييماتنـــا الجماليـــة، يثبت، فـــي حقيقة الأمـــر، ما يلاحظه فتجنشـــتين في «بحوث فلسفية»، بالنســـبة إلى تعلم مفهوم «الألم» عن طريق اللغة. وكما أن تعبير الألم اللفظي لا يعنـــي الصراخ، في حين أنـــه يحل محله (TPU:244)، فـــإن الحكم الجمالي أيضاً لا يعني، ولا يصف صيغة التعجب والإعجاب، فهـــو يحل محله، أي يحل بـــدلاً منه، وبهذه الطريقـــة، يُولد عالـــم عن طريـــق قواعد الجمـــال. وقد فهم أفلاطـــون ذلك من قبل عندما أرجع، فـــي محاورة كراتيلوس (Cra-tylus)، معنـــى «الجميل فـــي ذاته» إلى فعل التســـمية، وإلى اللذة التي نشعر بها عندما نصف الأشـــياء بأنها «جميلـــة». وبقدر ما تكون وحدة التســـمية ووحدة الشـــيء الذي يُســـمى (وحدة قيمته الداخلية ووحدة اللذة التي يثيرها)، فـــإن كلمة «الجميل في ذاته» هـــي الكلمة التي تشـــهد لتعبيرية اللغة من حيـــث إنها رابطة غير محـــددة وملزمة بين قواعد آلية ودرجات الحرية، بين الخارجي والداخلي[26]، حالما تتخلص هاتان الكلمتان مـــن أي نوع مـــن الجاذبية الأســـطورية أو التحديد المشخص.

الهوامش

(1) للبرهنة على أن مسألة الجمال نُظر إليها (على الأقل حتى الحقبة الأخيرة من القرن الماضي) على أنها هامشية لفهم فلسفة فتجنشتين (مع استثناءات قليلة جديرة بالاحترام) يمكن بيان، على سبيل المثال، أنه لا توجد في «دليل كامبريدج لفتجنشتين» الذي حرره دي.جي. ستيرن (D. G. Stern) وهـ. سلوجا (H. Sluga)، مناقشة خاصة لفتجنشتين والجمال، لكن مصطلح الجمال نفسه أيضاً لا يظهر إلا نادراً، وليس في سياقات متصلة بالموضوع. وقد تغير الموقف مع «كتاب أكسفورد الموجز عن فتجنشتين»، الذي حرره م. ماك جين (M. McGinn) وأو. كوسيلا (O. Kuusela)، حيث خصص مالكوم بَد (Malcolm Budd 2011) مقالاً ممتازاً عن فتجنشتين والجمال، ودُرس اهتمام فتجنشتين بالموسيقى، والفنون، في مقالات أخرى أيضاً.

(2) الاتصال الذي يرجع، كما ذكرت سابقاً، إلى ما يُسمى «ما بعد رسالة منطقية فلسفية» (Prototractatus)، وبصفة خاصة إلى الملاحظة 3،16021، حيث يقول فتجنشتين بإيجاز إن «اللحن الموسيقي قضية» (Wittgenstein [1971]:63).

(3) جانبان يتقاربان، بصورة ذات دلالة، في الطابع الموسيقي الوثيق لفكر فتجنشتين، في تجليه للعيان والإفصاح عنه، حيث يكون معنى الإيقاع وفن التنويع حاسمين لتفرعاته الموجزة وللوصف المجمل الناقص القريب من طابع الملاحظات.

(4) انظر على سبيل المثال، دايموند (2000):173-49. يوجد الآن قدر كبير من الكتابات الأدبية في هذا الموضوع. وسأحصر نفسي بالإحالة إلى كثير من الملاحظات المتضمنة في مقالات عديدة كتبها هاكر (Hacker)، وبصفة خاصة (2000):23-1 التي توجه اعتراضات عديدة إلى قراءة جيمس كونانت (James Conant) لفتجنشتين.

(5) تسبب الترجمة الإنجليزية، التي قام بها ديفيد بيرس (David Pears) وبراين ماك جينيس (Brian McGui - ness) (فتجنشتين 1961) غموضاً ما، لأن الفقرة 6،421 تترجم بـ «الأخلاق والجمال واحد والشيء نفسه»: فعبارة «واحد والشيء نفسه» تقول، من الناحية المنطقية، أكثر مما تقول العبارة الألمانية «شيء واحد». وبالتالي، فإنني آثرت أن أتبع ترجمة أوجدن (Ogden)، التي هي أكثر قرباً من العبارة الألمانية «الأخلاق والجمال شيء واحد»، كما أنها تتصل بما يكتبه فتجنشتين «واحد وهما الشيء نفسه» عندما يشير إلى اللغة والعالم في «رسالة منطقية فلسفية» فقرة 4، 14. وكل من أوجدن، وبيرس، وماك جينيس يترجم هذه العبارة «هما شيء واحد بمعنى ما». وذكر القصة الخيالية هنا يوضح النقطة (انظر الهامش القادم).

(6) «قرص الحاكي، والفكر الموسيقي، والعلامة الموسيقية وموجات الصوت، كلها يرتبط بعضها ببعض في علاقة تصويرية داخلية، كالتي تربط اللغة بالعالم الخارجي، إذ إن البنية المنطقية مشتركة بينها جميعاً (كالذي ترويه لنا القصة عن الشابين وحصانيهما وزنبقتيهما، فهي كلها ذات هوية واحدة على نحو ما)» (رسالة منطقية فلسفية 4، 14)، فهنا يكتب فتجنشتين عن العلاقة الداخلية (التي لا تزال هنا تمثيلات فقط) بين اللغة والعالم، عند الإشارة إلى قصة الأخوين جريم (Grimm Brothers) «منجم الذهب». يولد الشابان، وكذلك الحصان والزنبقتان، من سمكة معجزة، قُسمت إلى ستة أجزاء: أصلها جميعاً مشترك، وارتبطت حياتها بخيط واحد، على الرغم من أن كل جزء منها واجه مصيراً مختلفاً عن طريق معجزات متنوعة. والواقعة التي تذهب إلى أن فتجنشتين في «رسالة منطقية» فقرة 4،014 لم يقل بوضوح ما القصة الخيالية التي كانت في ذهنه، قد تركت سؤالاً لا يمكن الإجابة عنه، ويخص تأويل هذه الإشارة. في قصة

«منجم الذهب» تقوم السمكة الذهبية، التي اصطادها الرجل، بمعجزات مرتين في مقابل أن تبقى على قيد الحياة: ففي مناسبتين حولت كوخ الصياد الفقير إلى قلعة فخمة، وملأت خزانة الطعام، وجعلت الرجل الفقير وزوجته سعيدين. ومع ذلك، فقد الزوجان كل شيء في كلتا المرتين، لأن الرجل الفقير نقض عهد الصمت، وكشف لزوجته الفضولية عن مصدر ثروتهما المفاجئ. وعندما تم اصطياد السمكة في المرة الثالثة يئست من تصرف الزوج ومن زوجته، وسمحت للرجل الفقير بأن يأخذها إلى منزله ويقسمها إلى ستة أجزاء. نشأ من الأجزاء الستة ثلاثة أزواج من التوائم الذهبية: ابنان أنجبتهما زوجة الصياد، وفرسان أنجبتهما مهرتهما، وزنبقتان نشأتا من الأرض. ارتبط الابنان بمصير مشترك، وترعرعا في آن واحد، ومرا بخبرات مختلفة، ثم ارتبطا وانفصلا مرة ثانية. إن الكثير يمكن أن يقال، لو كان المرء يجرؤ على أن يقدّم تأويلاً عن معنى الاستشهاد الخفي في هذه القصة. وعلى العموم، فإن القضية لا تحتاج إلى أي توضيح، فهي من بين أمور أخرى، تتحدث عن ضرورة (أو أمر) الالتزام بالصمت، وفي الوقت نفسه عن عدم القدرة على مراعاة هذا الأمر.

(7) تناولت بإسهاب في العديد من أعمالي موضوع «ما لا يتم الإفصاح عنه» (Ausdrucklose) عند بنيامين (Be- jamin). انظر، على سبيل المثال، ديزيديري (1995):95، وديزيديري وبالدي 82:(2010) (Baldi) وفي مواضع مختلفة. ونحن مدينون لستانلي كافل (Stanley Cavell) لتشديده على التشابه الفريد بين بنيامين وفتجنشتين، (وهو موضوع أصررت عليه منذ كتابات ديزيديري (1980)، وبدأت باهتمامهما المشترك بعالم الطفولة وإعجابهما المشترك بكارل كراوس (Karl Kraus). وكما أن كافل لم يخفق في بيان هذه المسألة، فإن كلا الفيلسوفين ركزا أيضاً في كتاباتهما المتأخرة على جوته ونظرته المورفولوجية الثاقبة. (انظر كافل 246-235:[1999]).

(8) إنني أبتعد هنا عن حجة جارجاني عند جارجاني (2008):136.

(9) هذا الموضوع أكدته ملاحظة فتجنشتين في العام 1931: «ربما ما لا يمكن التعبير عنه (أي ما أجده غامضاً ولا أستطيع أن أعبّر عنه) هو الخلفية التي عليها يكون لما يمكنني التعبير عنه معناه» (Nachlass, Wittgenstein [1971]:16e Ms 153a،129v[3])، وهنا لابد من التأكيد على التشابه بين ما لا يمكن التعبير عنه عند فتجنشتين وما لا يتم الإفصاح عنه عند بنيامين.

(10) انظر فتجنشتين (1979):86، وفتجنشتين (1984):181.

(11) المرجع نفسه.

(12) Ivi:83، انظر أيضاً، فتجنشتين (1984):178.

(13) تماماً مثلما - وكما يلاحظ فتجنشتين بوضوح - أن «كتاباً عن الأخلاق يكون بالفعل كتاباً عن الأخلاق [...] لابد أن يحطم، بانفجار، كل الكتب الأخرى في العالم» (فتجنشتين 229:[2007]).

(14) انظر، على سبيل المثال، الفقرة 25 و415 من «بحوث فلسفية»، والهامش المهم في الجزء الثاني من القسم الثاني عشر له صلة بالموضوع.

(15) فتجنشتين 115:[1984]. هذه العبارة - كما يبيّن جارجاني نفسه في الغالب - يجب أن توضع في علاقة ارتباط وثيقة مع الملاحظة من محاضرات 1932-1930، التي تخص طابع الرمز القائم بذاته، أعني الواقعة التي تقول «إنه لا يشير إلى شيء خارجه» (Lee[1980]:43).

(16) فتجنشتين 212:(A1984)، وانظر أيضاً ص163، حيث يقترح أن يحل مفهوم «الطابع التصويري» محل الاتفاق بين الفكر والوجود الخارجي، وفي هذه الفقرة انظر: 34-23:(Hrachovec 2011).

(17) للصورة هنا المعنى، الذي نجده عند فارون (Varrone) (اللغة اللاتينية 6.78): «إن الصانع أو الفنان يضع الصورة في شكل مناسب».

(18) فتجنشتين 74:[1975]. الملاحظة متضمنة في «تأملات فلسفية» («التركات»، فقرة 107، ص282) في ورقة من 3.3.30.

(19) «يمكن لصورة آلية ما أن تكون علامة من علامات الحرية بالفعل، وأعني أنها يمكن أن تُستخدم لبيان الحركات التي يُفترض أن شيئاً ما يقوم بها (وفي رأي سيؤديها، أداها ... وهكذا)» (فتجنشتين 116e:[2005]). ويتساءل فتجنشتين «ما الذي يحوّل صورة إلى علامة من أجل درجة من درجات الحرية؟!» ليس شيئاً خارجياً بالتأكيد، وربما يمكننا أن نشير إلى آلية ما ونجعلها تتحرك على نحو معين. غير أن الحركة لن تكون سوى «علامة استخدمناها لتفسير علامة مختلفة» (المرجع نفسه).

(20) فتجنشتين، «التركات» فقرة 109، الجزء الخامس، ملاحظات فلسفية ص40 (23.8.30) «النحو (القواعد) هو حياة علامات الجمل».

(21) انظر: المرجع نفسه.

(22) للمقارنة بين مورفولوجيا فتجنشتين ومورفولوجيا جوته، انظر جيه. شولته 42-11:(J.Schulte [1990]).

(23) فيما يخص فكرة «رد الفعل الجمالي» عند فتجنشتين، انظر س. ساتيلا 72-49:(S. Saatela 2002).

(24) انظر في ذلك توماسيللو (Tomasello 2009)، فهو يشير باستمرار في بحوثه عن تعلم اللغة في سياقات اهتمام مشترك بين الطفل والناضج، إلى الاتجاه الجديد للبحث الذي افتتحه فتجنشتين. وفيما يخص مسألة نشوء الموقف الجمالي من حيث إنه نتيجة لعمليات انتباهيه، انظر كذلك ديزيديري60-43:[2011] بصفة خاصة.

(25) «ولكن ما الرابطة؟ بئر، روافع، سلاسل، ودواليب [...]». (فتجنشتين 15:[1967]).

(26) بالنسبة لهذه القضية الخاصة، فإنني أختلف مع جارجاني، الذي ينكر تعبيرية فتجنشتين من حيث إنها «مذهب خارجي»، انظر جارجاني 81-80:[2008]. وبالإضافة إلى ذلك، فإن إصرار جارجاني على الطابع التعبيري الخارجي للمعنى يتضمن لعبة بين الداخلي والخارجي. ولا نستطيع هنا أن نعالج الواقعة التي تقول إن التمييز الخالص بين الداخلي والخارجي ينشأ في سياق الجمال (انظر ديزيديري 158-135:[2011]).

المراجع

Budd, M., 2011: *Wittgenstein on Aesthetics*, in O. Kuusela and M. McGinn (eds.), *The Oxford Handbook of Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford, pp. 775-795.

Cavell, S., 1999: *Benjamin and Wittgenstein: Signals and Affinities*, "Critical Inquiry", 25 (2), pp. 235-246.

Desideri, F., 1980: *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma.

Id., 1995: *La porta della giustizia. Saggi benjaminiani*, Pendragon, Bologna.

Id., 2008: *Affinità del comprendere. Wittgenstein su Musica e linguaggio* in C. Tatasciore (a cura di), *Filosofia e musica*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 133-147.

Id., 2011: *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano.

Desideri, F., Baldi, M., 2010: *Benjamin*, Carocci, Roma.

Diamond, C., 2000: *Ethics, Imagination and the Method of Wittgenstein's Tractatus*, in A. Crary and R. Read (eds.), *The New Wittgenstein*, Routledge, London and New York, pp. 149-173.

Drury, M.O'C., 1984: *Conversations with Wittgenstein*, in R. Rhees (a cura di), *Recollections of Wittgenstein*, revised edition, Oxford University Press, New York.

Gargani, A. G., 2008: *Wittgenstein. Musica, parola, gesto*, Raffello Cortina, Milano.

Hacker, P.M.S., 2000: *Was he Trying to Whistle it?*, in A. Crary and R. Read (eds.), *The New Wittgenstein*, Routledge, London and New York, pp. 353-388.

Id., 2003: *Wittgenstein, Carnap and the New American Wittgensteinians*, "The Philosophical Quarterly", 53 (210), pp. 1-23.

Hrachovec, H., 2011: *Wittgensteins Halbmond*, in R. Henrich, E. Nemeth, W. Pichler, D. Wagner (eds.), *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts. Proceedings of the 33rd International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg, 2010*, 2 voll., Ontos Verlag, Frankfurt, Paris, Lancaster, New Brunswick, pp. 23-34 (vol. 1).

Lee, D. (ed.), 1980: *Wittgenstein's Lectures. Cambridge, 1930-1932*, Basil Blackwell, Oxford.

Säätelä, S., 2002: *«Perhaps the Most Important Thing in Connection with Aesthetics». Wittgenstein on «Aesthetic Reactions»*, "Revue internationale de philosophie", 219, pp. 49-72.

Schulte, J., 1990: *Chor und Gesetz. Zur «morphologischen Methode» bei Goethe und Wittgenstein* in Id., *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 11-42.

Tomasello, M., 2009: *Le origini della comunicazione umana*, trad. it., Raffaello Cortina, Milano.

Wittgenstein, L., 1922: *Tractatus Logico-Philosophicus*, translated by C. G. Ogden, Kegan Paul, London.

Wittgenstein, L., 1961: *Tractatus Logico-Philosophicus*, translated by David Pears and Brian McGuinness, Routledge, London.

Wittgenstein, L., 1967: *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology & Religious Belief*, ed. C. Barrett, Basil Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, L., 1971: *Prototractatus. An Early Version of* Tractatus Logico-Philosophicus, eds. B. F. McGuinness, T, Nyberg and G. H. von Wright, Routledge, London and New York.

Wittgenstein, L., 1974: *Philosophical Grammar*, ed. R. Rhees, in *The Complete Works of Ludwig Wittgenstein*, Basil Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, L., 1975: *Philosophical Remarks*, ed. R. Rhees, in *The Complete Works of Ludwig Wittgenstein*, Basil Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, L., 1979: *Notebooks 1914-1916*, in *The Collected Works of Ludwig* Wittgenstein, eds. G. H. von Wright and G. E. M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, L., 1980: *Culture and Value*, eds. G. H von Wright and H. Nyman, Basil Blackwell, Oxford 1980.

Wittgenstein, L., 1984: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-16. Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Wittgenstein, L., 1984a: *Philosophische Grammatik*, ed. R. Rhees, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Wittgenstein, L., 2005: *The Big Typescript. TS 213*, eds. C. G. Luckhardt and M. A. E. Aue, Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, L., 2007: *Lecture on Ethics, Introduction, Interpretation and Complete Text*, eds. E. Zamuner, V. Di Lascio e D. Levy, Quodlibet, Macerata.

Abbreviations of Titles of Wittgenstein's Works Cited

TLP: *Tractatus Logico-Philosophicus*, translated by C. G. Ogden, Kegan Paul, London 1922.

NB: *Notebooks 1914-1916*, in *The Collected Works of Ludwig* Wittgenstein, eds. G. H. von Wright and G. E. M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford 1979.

TPU: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-16. Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.

لـغـة عـالـمـيـة

بقلم: ديفيد كريستال
ترجمة: عبدالله عيسى*

العنوان الأصلي للمقال:
A Global Language، ونشر في كتاب English in the World: History, Diversity, Change، في العام 2012.

مقدمة: حداثة الإنجليزية العالمية

قديماً، ومنذ العام **1780**، كان جون آدمز (**John Adams**)، أحد الآباء المؤسسين للولايات المتحدة الأمريكية ورئيسها الثاني، علق قائلاً: «إن اللغة الإنجليزية تستعد لتكون لغة العالم العامة في القرون التالية بدلاً عن اللاتينية، كما كانت في السابق، أو الفرنسية في الزمن الحالي»[1]. وخلال القرن التاسع عشر، ردد الآخرون نبوءته، لكن لم تبدأ نبوءته بالتحقق قبل النصف الثاني من القرن العشرين.

- David crystal, "A Global Language", English in the world: History, Diversity, Change, (2012). Translated and Reprinted with Permission by NCCAL – Kuwait 2014.

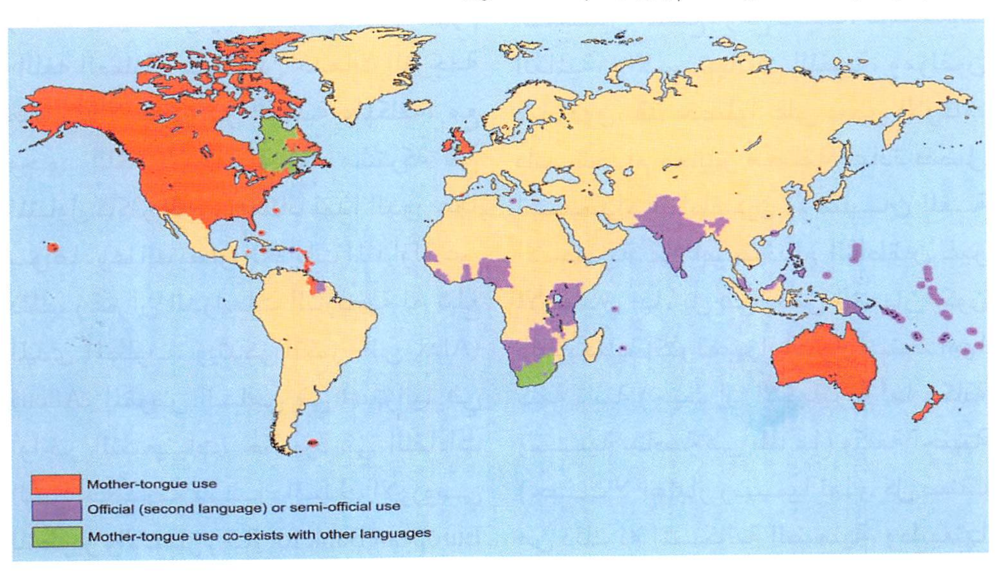
* عبدالله عيسى: باحث لغوي، حصل على البكالوريوس من جامعة الكويت في تخصص اللغة العربية يحضر حالياً الدكتوراه في التطبيقات اللغوية في الأدب الأندلسي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

لغة عالمية

لا تبلغ لغة منزلة العالمية إلا إذا طورت دوراً مميـزاً معترفاً به فـي كل دولة، أما فكـرة «الدور المميـز» فهي علـى جدال، فإنهـا واضحة المعالم، بحيـث يكون عدد كبير من سكان بلد ما يتحدثون الإنجليزية كلغـة أولـى، كما هو الحال فـي الولايات المتحـدة الأمريكيـة، وكنـدا، وبريطانيا، وإيرلندا، وأسـتراليا، ونيوزيلندا، وجنوب أفريقيا، والمسـتعمرات الأخرى المنتشرة، كمـا يصـدق ذلـك عندمـا تُعتمـد لغة رسـمية في بلد ما، أو تُعطى صفة شراكة رسـمية أو منزلة فعلية خاصة (والمصطلح يتنـوع وفق الشـرائع المختلفـة)، وتصبح مسـتخدمة كأداة أساسـية للتواصل في حقـول، كالحكومـة، والمحاكـم والقضاء، والإعلام، والصحافة، ونظام التعليم. وللغة الإنجليزية اليوم منزلة أساسية - إلى حد ما - في أكثر من سـبعين دولة، مثل غانا، ونيجيريا، وزمبابوي، والهند، وسـنغافورة، وفانواتـو. ومن جهة أخـرى، فالإنجليزية بلغـت دوراً مميزاً كذلك بوجودها كأولوية في سياسـة تعليـم اللغـات الأجنبية في بعض الدول، فهي ليست لغة رسمية، لكنها اللغـة الأجنبية التي يتعامـل بها الأطفال غالباً حينما يبلغون المدارس، واللغة الأكثر حضوراً في التعليم المتقدم للبالغين .

إن أكثر مـن 100 دولة تتعامل مع اللغة الإنجليزيـة كلغـة أجنبية فقط (بشـكل أساسي في أوروبا، وآسيا، وشمال أفريقيا، وأمريكا اللاتينية)، وفي معظم تلك الدول أصبحت تعد اللغة الأجنبية الرئيسـة في التعليم المدرسـي، أو قل إنهـا اللغة التي تود هذه الدول أن تنشرها (لو وجد طاقم متمرس وأدوات تعليمية تعين على ذلك).

الشكل 1: استخدام الإنجليزية حول العالم. الأحمر: لغة أم. البنفسجي: لغة رسمية (لغة ثانية) أو لغة شبه رسمية. الأخضر: لغة أم إلى جانب لغات أخرى.



لذلك، فإن مصطلح «الإنجليزية العالمية» قد أصبح استخداماً أصيلاً مع العقد الأول من القرن العشرين. غير أن ذلك ما كان ليحدث لو كان في أواسط القرن العشرين. فعلى الرغم من أن مفهوم «اللغة المشتركة» قديم قدم تعدد اللغات، إلا أن احتمال الحاجة إلى لغة مشتركة عالمياً لتكون أداة عملية للعالم أجمع ليس إلا شيئاً قد شرع بقوة منذ خمسينيات القرن العشرين فقط (مع الأخذ بعين الاعتبار الجهد المبذول في حركة اللغات المصطنعة في بدايات القرن). كانت هناك حاجة بعد الحرب لآلية تتيح للأمم التواصل والاستماع لبعضهم بعضاً بشكل منتظم، بل إن عدد الأمم التي بدأت تشارك في توفير هذه الآلية ازداد بشكل ملحوظ ومتنام. كانت الأمم المتحدة تضم خمسة وخمسين عضواً من الدول حينما ابتدأت في العام 1945، لكن ذلك ربا إلى 192 عضواً مع دخول القرن (الجديد). وكانت النتيجة ازدياد الاعتماد على مفهوم «اللغة العملية» بديلاً عن خدمات الترجمة متعددة الاتجاه غير العملية والمكلفة، مع وجود اللغة الإنجليزية لغةً مشتركةً في المتناول كأكثر اللغات إمكاناً لهذا الدور عما سواها. وهناك بعض الروايات المتداولة عن ذلك، رغم أن الدراسات التاريخية لم تبلغ المدى المطلوب. ويتذكر ألكس آلن (Alex Allen)، المفوض السامي في أستراليا في أواخر التسعينيات، حضوره في اللقاءات التي حضّرت لإنشاء البنك الأوروبي للتطوير والإعمار (European Bank for Re-construction and Development): «كانت الترجمات الفورية تُمارس بشكل مستمر بلغات متعددة، لكن ذلك حتى العاشرة، عندما يضطر المترجمون إلى التوقف عن العمل، وكثيراً ما استمر النقاش إلى ساعات متأخرة، مما حدا بالجميع أن يستخدموا اللغة الإنجليزية»[2]. وأصبحت الأخبار من مثل هذا كثيرة الورود في الاجتماعات السياسية الآن، على الرغم من الضغط الممارس للحفاظ على استمرارية حضور اللغات الأخرى على المستوى الرسمي، كذلك فإنها تنعكس على مستوى التواصل اليومي الواقعي في عالمي التجارة والتعليم.

إن ترجمة التجربة اليومية إلى إحصاءات لغوية موثوقة أمر مستحيل عملياً مع غياب عمليات جمع المعلومات المنتظمة عن استخدام اللغة في الإحصاء السكاني للعالم، فعندما يتعلق الأمر بالإحصاءات العالمية، فإننا في طور التخمين المطّلع. ومع ذلك، فالمنظمات العالمية، والاستبيانات اللغوية، ومؤلفون منفردون، قد حصلوا على بعض الأرقام، باستخدام معايير مختلفة، عادةً بفصل استخدام الناطقين الأصليين للغة الإنجليزية عن استخدام الناطقين غير الأصليين لها، بل في بعض الأحيان يكون ذلك بعملية أكثر تمييزاً باعتبار استخدامها كلغة ثانية (حيث إن الإنجليزية لها مكانة رسمية خاصة في بلد ما) وكلغة أجنبية (حيث لا اعتبار رسمياً لها). كل صنف من ذلك له إشكالية الضمنية، وطبيعتها

تحتاج مراعاة خاصة قبل اعتماد المجاميع في الحجة.

إن مجاميع المتحدثين باللغة، كلغة أولى، المشار إليها مع بداية القرن كانت تتراوح بين 400 و500 مليون، وهو نطاقٌ كبير، غالباً بسبب اختلاف الآراء فيما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار تحت هذا العنوان. العامل الرئيس يجب أن يكون على اعتبار حالة اللغات المبسطة (pidgins) ولغات الكريول (*) (creoles) مستخلصاً تاريخياً من اللغة الإنجليزية. إذا اعتبر ذلك «تنوعاً للغة الإنجليزية»، فسينضاف متحدثوها إلى الدراسة، وسننطلق إلى قبول الأعداد القصوى من المجاميع. من جهة أخرى، إذا اعتبرت لغات مستقلة، سواء أكانت على قاعدة الغموض المشترك أم الهوية الاجتماعية السياسية أم كليهما، فهذه الأعداد ستعزل، والأعداد الدنيا من المجاميع ستكون مقبولةً أكثر.

أما مجاميع الناطقين باللغة غير الأصليين فهي أصعب تدقيقاً، وذلك لأن الطلاقة هي عملية متواصلة، فالشارحون تختلف وجهات نظرهم حول مقدار القدرة اللغوية التي يحتاجها المرء في الإنجليزية قبل أن يُضمّن في المجتمع العالمي للناطقين باللغة الإنجليزية. واشتراط طلاقة مشابهة للمتحدث الأصلي باللغة الإنجليزية سيؤدي إلى استخراج عدد ضئيل نسبياً، وأخذ كل مبتدئ سيؤدي إلى أعداد كبيرة نسبياً. وللمجلس الثقافي البريطاني تقدير عالمي الانتشار - وأكثر دراية من غيره لاعتماده على أعداد المنتسبين للفصول الدراسية والمختبرين من ناحية، وكذلك على استعلامات السوق التي وفرها مشروع «الإنجليزية 2000» الخاص بالمجلس الثقافي البريطاني - ويبين هذا التقدير أن ملياراً من الأشخاص قد اشتركوا في تعلم اللغة الإنجليزية [(3)]. وهذا الرقم يحتاج إلى تحليل دقيق لأنه يضم كل الدارسين من المبتدئين حتى المتقدمين، فإذا اشترطنا مستوى متوسطاً من المحادثة، بحيث يأخذ زمام الحديث في موضوع مألوف، فالنتيجة قد تكون أن نصف أو ثلثي هذه الأعداد ستعتبر كناطقين غير أصليين باللغة الإنجليزية. لكن سنحتاج اختلافاً بسيطاً في نسبة التقديرات في الدول كبيرة التعداد السكاني (كالهند والصين بشكل رئيس) لخلق تأثير كبير على الأعداد. على سبيل المثال، في الهند تختلف تقديرات أعداد المتحدثين بالإنجليزية من 3 في المئة إلى 33 في المائة [(4)]، والتي تمثل في الواقع 30 إلى 300 مليون. إن المعلومات السكانية في سنة 2001 تعطي رقماً تقريبياً بين هذين المجموعين [(5)]، أما في الصين، فالتقديرات تصل إلى 220 مليوناً مع بدايات القرن والتي يعتقد بازديادها حتى العام 2008 مع أولمبياد بكين [(6)].

* نشأت لغة الكريول من امتزاج بعض اللغات حتى لغة طبيعية مستقلة بنفسها (التحرير).

بالتعامل مع مثل هذه الاختلافات البارزة، قد يدافع أصحاب الأجندات عن قوة اللغة الإنجليزية أو ضعفها بحسب أجنداتهم، يختار ذوو الفكر الحذر متوسط التقديرات الأكثر حداثة، والتي تعني مجموعاً كلياً يتراوح بين 1500 و2000 مليون متحدث من المصادر كلها[7]، وهذا العدد يسمح باستنتاج مقبول بالاعتماد على أن تعداد سكان العالم وفق نهايات 1999 تجاوز 6 مليارات، وينم ذلك عن أن ثلث سكان العالم تقريباً قادرون الآن على التواصل باللغة الإنجليزية بشكل مفيد.

هنا لا بد من الإشارة إلى نقطتين مهمتين في هذه النتيجة أو ما يماثلها من نتائج. أولاً، إذا كان ثلث العالم يستطيع استخدام اللغة الإنجليزية، فإن ثلثيه لا يستطيع، ولا نحتاج إلى السفر قصياً حيث المناطق النائية - البعيدة عن المناطق السياحية والمطارات والفنادق والمطاعم - حتى نلاحظ هذه الحقيقة، ولذلك يجب أن تحاط بحرص ادعاءات

معدل الزيادة العالمية في التعداد السكاني للأعوام 2007-2002 في دول مختارة [8].

الدولة	النسبة
أستراليا	1.2٪
كندا	1.0٪
نيوزلندا	1.2٪
بريطانيا	0.5٪
أمريكا	1.0٪
المتوسط	0.98٪
غانا	2.4٪
الهند	1.7٪
ماليزيا	1.8٪
نيجيريا	2.3٪
الفلبين	2.0٪
المتوسط	2.04٪

أتباع النظرية الشعبوية القائلة بالانتشار العالمي للغة الإنجليزية. ثانياً، هناك تغير كبير حادث في قلب قوة اللغة، فبينما كان (في الستينيات) أغلب المتحدثين متحدثين أصليين، أصبح الآن معدل المتحدثين الأصليين إلى المتحدثين غير الأصليين هو 4:1. كذلك، فإن التعداد السكاني في المناطق التي تتحدث الإنجليزية كلغة ثانية قد ازدادت بنحو الضعف مقارنة بالمناطق التي فيها الإنجليزية لغة أصلية (انظر الجدول)، إذن، فهذا التباين يزداد باستمرار. يعتقد ديفيد غرادول (David Graddol)[9] أن نسبة تعداد المتحدثين باللغة الإنجليزية كلغة أولى من سكان العالم سيتراجع من 8 في المئة في العام 1950 إلى أقل من 5 في المئة في العام 2050، وهو حال غير مسبوق للغة عالمية.

شرح ظهور الإنجليزية العالمية

هناك العديد من التعليلات لظهور اللغة الإنجليزية كلغة عالمية بارزة في العالم اليوم، بعضها مُعتَبَر على غير سواها. وأحد الأمثلة الجيدة على الأسباب غير المعتبرة هو جدة أن للغة خصائص (عوامل لغوية داخلية) تجعل منها بالخصوص لغة جذابة أو سهلة التعلّم. وبساطة اللغة الإنجليزية المتهيئة عادة ما تذكر، كقلة النهايات الصرفية، وغياب التذكير والتأنيث في النحو، والنبر اللفظي، وعدم استخدام الأسلوب التشريفي، فكل ذلك يذكر دليلاً. ويتجاهل في هذا المقام تعقيد التركيب النحوي والمعجمي والأسلوبي، أو نسبة الشذوذ في النظام الإملائي. وليس صعباً على اللغويين رد حجة لغوية جوهرية كهذه باعتبار القاعدة القائلة إن اللغات متساوية في تعقيدها البنائي. كل ما تحتاجه هو أن تذكر أن لغات عرفت بنظامها الصرفي والتذكير والتأنيث في نحوها، كاللاتينية والفرنسية، كانت لغات عالمية في أيامها، فإنك تحتاج إلى هذا فقط لبيان أن المقام العالمي ليس له علاقة بالصفات اللغوية.

تصبح اللغة لغة عالمية بالعوامل الخارجية فقط - وهي العوامل المرتبطة بأسباب غير خصائص اللغة نفسها - وكل تلكم العوامل متعلقة بقوة الناطقين بها. والقوة - في هذا السياق- لها مفاهيم عديدة، وفق سياقها، سواءً كان سياسياً (ذو طابع عسكري)، أو تقنياً، أو اقتصادياً، أو ثقافياً. فالقوة السياسية ينظر إليها من منظور الاستعمار الذي أحضر اللغة الإنجليزية إلى العالم منذ القرن السادس عشر، لذلك فمنذ القرن التاسع عشر كانت اللغة «لا تغيب عنها الشمس»[10]. أما القوة التقنية فتبدو في أن الثورة الصناعية في القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت وبشكل بارز حَدَثاً لغته الإنجليزية. والقرن التاسع عشر شهد ازدياداً في القوة الاقتصادية للولايات المتحدة، وسريعاً

ما فاقت بريطانيا بالزيادة السكانية، مما زاد عدد الناطقين باللغة الإنجليزية في العالم. وفي القرن العشرين، أصَّلت القوة الثقافية نفسها في كل ناحية من نواحي الحياة من خلال أجواء التأثير الأمريكي، فيمكننا أن نحدد عدة مجالات أصبحت فيها اللغة الإنجليزية بارزة بهذا الشكل: في السياسة، والاقتصاد، والصحافة، والإعلان، وفي النشر، والصور المتحركة، والموسيقى الشعبية، والرحلات الدولية والأمن، والتعليم، والاتصال. ونظراً لانتشار هذه الوظائف، ليس عجباً أن كثيراً من الدول وجدت أنه من المفيد أن تتبنى اللغة الإنجليزية وسيلة اتصال، سواء كانت لاحتياجات داخلية أم خارجية.

السياسة

كما ذكر آنفاً، فيما قبل القرن العشرين لم يجد الباحثون صعوبة في إعطاء إجابة سياسية واحدة عن السؤال: لماذا لغة إنجليزية عالمية؟ فسيشيرون ببساطة إلى توسع الإمبراطورية البريطانية، وهذا الأمر استمر حتى القرن العشرين. كانت عصبة الأمم أول تحالف عالمي حديث يعتمد منزلة خاصة للغة الإنجليزية في تعاملاتها، فالإنجليزية كانت إحدى لغتيها الرسميتين (مع الفرنسية)، وكل الوثائق كانت تطبع في كلا اللغتين. وتؤدي الإنجليزية الآن دوراً رسمياً أو عملياً في تعاملات غالبية المجتمعات السياسية العالمية، مثل منظمة أمم جنوب غرب آسيا (Association of South East Asian Nations, ASEAN).

الاقتصاد

مع بدايات القرن التاسع عشر، أصبحت بريطانيا قائدة الصناعة العالمية والدول المصدرة[11]، فتعداد سكانها البالغ خمسة ملايين في 1700 قد تضاعف في 1800، وفي ذلك القرن لم تكن أي دولة لتستطيع أن توازيها في النمو الاقتصادي، مع زيادة في إجمالي الناتج القومي بمتوسط 2 في المئة سنوياً. ومع بلوغ القرن التاسع عشر كانت مجالات النمو الرئيسة، صناعة النسيج والتعدين، تنتج نطاقاً واسعاً من المنتوجات التجارية للتصدير، حتى أطلق على بريطانيا «مصنع العالم». وأكثر من نصف العلماء والتقنيين البارزين في فترة الثورة الصناعية كانوا يعملون باستخدام اللغة الإنجليزية، أما الذين سافروا إلى بريطانيا، ومن ثم إلى أمريكا، ليتعلموا التقنيات الحديثة كان لابد لهم أن يتواصلوا باللغة الإنجليزية من أجل ذلك. وشهدت بدايات القرن التاسع عشر نمواً سريعاً في النظام المصرفي العالمي، خصوصاً في ألمانيا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، وأصبحت نيويورك ولندن عاصمتي الاستثمار العالمي، فكانت النتيجة أن «الإمبريالية الاقتصادية» جاءت ببعد جديد لموازنة القوة اللغوية.

الشكل 2: نسخة من النيويورك دايلي تايمز New York Daily Times من العام 1851.

الصحافة

أصبحت اللغة الإنجليزية وسيطاً مهماً في الإعلام منذ قرابة 400 عام. كان القرن التاسع عشر هو مرحلة التطور الأعظم، وذلك بفضل ابتداع التقنيات الحديثة في الطباعة وأساليب الإنتاج والتنقل الجديدة. كما شهد القرن تطور الصحافة المستقلة الحقيقية، في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل رئيس، حيث كان هناك ما يقرب من 400 صحيفة يومية مع دخول العام 1850 (انظر الشكل 2) وقرابة 2000 مع دخول القرن. أما الرقابة وغيرها من القيود، فقد استمرت في القارة الأوروبية خلال القرون الأولى، وهذا يعني أن تطور الصحافة الصادرة بغير الإنجليزية كان بطيئاً أكثر بكثير. واليوم، ما يقرب من ثلث صحف العالم تُنشر في دول تكون فيها للغة الإنجليزية منزلة خاصة [12]، والغالبية منها تكون باللغة الإنجليزية.

شهد منتصف القرن التاسع عشر نمواً في أغلب وكالات الأنباء، خصوصاً بعد اختراع التلغراف. وأسس بول يوليوس رويتر (Paul Julius Reuter) مكتباً في آخن (Aachen)، لكن سريعاً ما انتقل إلى لندن، حيث أنشأ في العام 1851 وكالة تحمل اسمه الآن. وبحلول العام 1870، حصلت «رويترز» على احتكارات صحفية إقليمية بعدد أكبر من منافسيها في القارتين. ومع ظهور مؤسسة نيويورك الصحفية (New York Associated Press) في العام 1856، كانت أكثر المعلومات التي تنقل بواسطة التلغراف باللغة الإنجليزية. وظهر قدر محدود من التوازن اللغوي في وقت لاحق.

الإعلان

مع نهاية القرن التاسع عشر، أدت مجموعة من العوامل الاجتماعية

والاقتصادية إلى زيادة كبيرة في استخدام الإعلانات في المنشورات، خصوصاً في الدول الصناعية.

والإنتاج الضخم كانت قد زادت من تدفق البضائع، وعززت من المنافسة، وزادت قوة شراء المستهلكين كذلك، وكانت تقنيات الطباعة الجديدة توفر إمكانات جديدة للعرض. وأيقن الناشرون في الولايات المتحدة الأمريكية أن دخول الإعلام سيسمح لهم بأن يخفضوا سعر بيع مجلاتهم، وبذلك سيزيد التوزيع بشكل هائل، فثلثا الصحف الحديثة، خصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية، قد تكون مسخّرة للإعلانات.

وخلال القرن التاسع عشر أصبحت الشعارات الإعلانية بارزة في الصحف، والأسماء التجارية كذلك، فالإعلام كان يعتمد على الإيجاز الذي يمكن به أن يُنقل المنتج إلى المتلقي، كالبوسترات، ولوحات الإعلانات، والإعلانات الإلكترونية، ولوحات المحلات، وغيرها من التقنيات التي غدت جزءاً من الحياة اليومية. وبنمو السوق العالمي، بدأ بروز «الإعلام الخارجي» بالسفر حول العالم، وأصبح بروزه اليوم في كل قرية وكل مدينة مظهراً عالمياً ملحوظاً لاستخدام اللغة الإنجليزية. وسادت الإنجليزية الأمريكية، فبحلول العام 1972 ثلاثة فقط من وكالات الإعلان العالمية لم تكن أمريكية.

البث

احتاج الأمر إلى العديد من العقود من البحوث المخبرية في الفيزياء قبل أن يكون ممكناً إرسال إشارات اتصال إذاعية عبر الهواء، لاسلكياً، فنظام ماركوني (Marco-ni's system)، الذي اخترع في العام 1895، حمل إشارات شيفرة لاسلكية عبر مسافة ميل واحد. وبعد ست سنوات، عبرت إشاراته المحيط الأطلسي، وبحلول العام 1918، كانت قد بلغت أستراليا. واللغة الإنجليزية كانت اللغة الأولى التي نقلت بالمذياع. وخلال خمس وعشرين سنة، منذ نقلة ماركوني الأولى، أصبح البث العام ممكناً. إن أول محطة بث تجارية كانت في بيتسبرغ في بنسلفانيا، وقد بثت أول برامجها في نوفمبر في العام 1920، ثم أصبح هناك أكثر من 500 محطة بث مرخصة في الولايات المتحدة الأمريكية في السنتين التاليتين. وكان للتلفزيون العام أثر عظيم مشابه بعد عشرين عاماً. يمكننا أن نخمن فقط كيف لهذه التطورات الإعلامية أن تؤثر في انتشار اللغة الإنجليزية في العالم. لا يوجد لدينا إحصائيات عن نسبة الوقت المخصص لبرامج اللغة الإنجليزية في العالم كله، أو كم من الوقت يقضى في الاستماع لبرامج كتلك، ولكن لو نظرنا إلى أهداف البث الموجه للمتلقين في البلدان الأخرى (مثل خدمة البي بي سي العالمية BBC World Service أو صوت أمريكا Voice of Amer-ica) سنلاحظ درجة من التقديم لافتة

للانتباه، حيث قدمت الأولى أكثر من ألف ساعة أسبوعية، وقدمت الأخيرة ضعف ذلك، مع بدايات الألفية. وأظهرت أكثر الدول زيادات حادة بالبث الخارجي في سنوات ما بعد الحرب، بل أسست بعضها عدة قنوات إذاعية إنجليزية، كالاتحاد السوفييتي، وإيطاليا، واليابان، وهولندا، والسويد، وألمانيا.

الصور المتحركة (الأفلام)

إن القوة، التي تلت اكتشاف الكهرباء غيّرت الترفيه العمومي والمنزلي جذرياً، وقدمت آفاقاً جديدة لتعزيز اللغة الإنجليزية. وتقنية هذه الصناعة لها جذور عديدة في أوروبا وأمريكا في القرن التاسع عشر، حيث إن بريطانيا وفرنسا كانتا قد خدمتا الاندفاع الأول

الشكل 3: صوت أمريكا.



لتطور الفن وصناعة السينما منذ العام 1895، لكن في السنوات التالية، وخلال الحرب العالمية الأولى، أوقف نمو صناعة الأفلام في أوروبا، وسرعان ما انتقلت الغلبة إلى أمريكا، وتملكت المشهد منذ العام 1915 في الأفلام الروائية، ونظام النجوم، وأقطاب الأفلام، والاستوديوهات الضخمة، وكل ذلك استقر في هوليوود بكاليفورنيا. ونتيجة لذلك، حينما أضيف الصوت

إلى التقنية في نهايات العشرينيات كانت اللغة الإنجليزية هي اللغة المحكية، والتي سيطرت فجأة على عالم الأفلام. وعلى الرغم من نمو صناعة الأفلام في الدول الأخرى في العقود التالية، إلا أن اللغة الإنجليزية كانت لا تزال هي الوسيط، إذ إن هوليوود كانت تعتمد على إنتاجات سنوية صغيرة باستمرار تهدف إلى عدد كبير من المتلقين. فمن النادر أن تجد فيلماً رائجاً منتجاً بلغة غير الإنجليزية، وحوالي 80 في المئة من كل الأفلام الروائية التي كانت تفتتح فيها السينمات كانت لغتها الإنجليزية [13]، على الرغم من أن هذا الرقم يحتاج إلى أن يوضع مع كمية المدبلجات باللغات الأخرى، والتي تزداد باستمرار.

الموسيقى الشعبية

كانت السينما إحدى وسائل الترفيه التقنية التي ظهرت مع نهايات القرن التاسع عشر، وكانت الوسيلة الأخرى هي التسجيلات، وهنا أيضاً كانت اللغة الإنجليزية حاضرة وبوقت مبكر. ففي العام 1877، حينما صنع توماس أديسون (Thomas Edison) الفونوغراف، أول آلة تستطيع تسجيل الصوت وبثه، كانت أولى الكلمات المسجلة هي «ما فعل الله» [14]، ولحقتها كلمات ترنيمة الأطفال «Mary had a little lamb». وكانت أغلب التطويرات التقنية اللاحقة تتم في الولايات المتحدة الأمريكية، بل إن كل شركات تسجيل الموسيقى الشعبية، كانت باللغة الإنجليزية، ابتداء من الشركة الأمريكية كولومبيا (منذ العام 1898). أما المذياع فإنه في كل ساعة يشهد على هيمنة اللغة الإنجليزية على الموسيقى الشعبية اليوم. ومع بدايات القرن، كان تين بان آلي (Tin Pan Alley)، وهو الاسم المشهور في صناعة الموسيقى ونشرها في برودواي (Broadway)، واقعاً حقيقياً، وسرعان ما عرف بأنه المصدر الرئيس للموسيقى الشعبية الأمريكية في العالم. والجاز (Jazz) كذلك كان له بعده اللغوي، مع تطور البلوز (Blues) وغيرها من الأصناف الموسيقية الكثيرة. ومع قدوم الموسيقى الشعبية الحديثة، أصبح المشهد تقريباً كله مشهداً إنجليزياً. أما فرق أغاني البوب (Pop) من اثنتين من الأمم المتحدثة بالإنجليزية هي التي سيطرت تسجيلاتها على العالم: بيل هالي (Bill Haley)، وكومتس (The Comets)، وألفيس بريسلي (Elvis Presley) في الولايات المتحدة، والبيتلز (Beatles)، والرولنغ ستونز (Rolling Stones) في بريطانيا، فالجمهور العريض المعني بالبوب أصبح مظهراً معتاداً في المشهد العالمي حتى الستينيات، وما من مصدر آخر نشر اللغة الإنجليزية بين الشباب في العالم بهذه السرعة والانتشار مثله.

الأمن والسفر عبر العالم

إن مجالات الانتقال والسكن محكومة وبشكل رئيس باستخدام اللغة الإنجليزية

كلغة وسيطة بالنسبة لأولئك الذين يدخلون عالم السفر الدولي، من رحلات العطل، ولقاءات العمل، والمؤتمرات العلمية، والاجتماعات الدولية، والمهرجانات الاجتماعية، والأحداث الرياضية، والاحتلالات العسكرية، وغيرها من المحافل «الرسمية». إن تعليمات السلامة في الرحلات الدولية الجوية والبحرية، والمعلومات حول إجراءات الطوارئ في الفنادق، والتوجيهات للأماكن الرئيسة أصبحت الآن، وبازدياد، باللغة الإنجليزية، إلى جانب اللغات المحلية، بحيث أصبحت وسيطاً يتحكم بالرحلات الدولية خاصة في البحر والجو، كمظهر بارز في شؤون السلامة. فالإنجليزية أصبحت اللغة العالمية في البحر، وذلك يتضح باستخدام «الأساسيات في الإنجليزية للاستخدام البحري الدولي» (Essential English for International Maritime Use)، والتي غالباً ما يرمزون لها بلغة البحر (Sea speak)[15]. وظهرت لغة السماء (Air speak)، لغة التحكم بطائرات النقل الدولي، بعد الحرب العالمية الثانية حينما وجدت منظمة الطيران المدني الدولية، وتم الاتفاق على أن تكون اللغة الإنجليزية هي اللغة الدولية للطيران عندما يكون الطيارون والمراقبون من ذوي لغتين مختلفتين، (وهذا المبدأ قد لا يحترم دائماً، كما يتضح من كوارث الطيران).

التعليم

إن اللغة الإنجليزية هي الوسيط لحجم كبير من معرفة العالم، خصوصاً في مجالات، كالعلوم والتقنية، والوصول إلى المعرفة هو صنعة التعليم. حينما نبحث عن الأسباب التي حدت بالعديد من الدول أن تجعل من اللغة الإنجليزية لغة رسمية أو اللغة الأجنبية الرئيسة في المدارس في السنوات الأخيرة، نجد أن التعليم دائماً هو أحد أهم تلك الأسباب ، فمنذ الستينيات أصبحت الإنجليزية وسيلة التواصل الطبيعية في التدريس في التعليم العالي لكثير من الدول، والعديد منها ليست الإنجليزية لغتها الرسمية. فالمراحل الدراسية المتقدمة في هولندا، على سبيل المثال، تدَّرس بشكل واسع باللغة الإنجليزية. ولا يوجد دولة أفريقية تستخدم لغتها الأصلية في الدراسات العليا، بل إن الإنجليزية هي المستخدمة في أغلب الأحيان. وتجارة تعليم اللغة الإنجليزية (ELT) أصبحت من أهم الصناعات النامية في العالم في نصف القرن المنصرم، لكن ارتباطها بنمو اللغة الإنجليزية كلغة عالمية يعود إلى أبعد من ذلك. ففي الربع الأخير من القرن التاسع عشر، نجد العديد من الأمثلة على القواعد الإنجليزية المترجمة إلى لغات أخرى كقواعد الإنجليزية لـ لندلي موراي [16] (Lindley Murray).

الاتصالات

إذا كانت لغة ما هي، حقاً، وسيط عالمي فلا بد أن تظهر، وبشكل بارز، في تلك الخدمات التي تتعامل مباشرة مع أشكال التواصل، كالبريد أو نظام الهاتف، والشبكات الالكترونية. لكن ليس من السهل الحصول على معلومات عن استخدام اللغة الإنجليزية في هذه المجالات. ويُعتقد أن ثلثي بريد العالم مكتوب باللغة الإنجليزية، لكن لأن لا أحد يراقب بأي لغة تُكتب هذه الرسائل فإن إحصائيات كهذه تثير الشكوك. على الإنترنت فقط، حيث يمكن ترك الرسائل والمعلومات لفترة غير محدودة، يمكن أن نتوصل إلى فكرة عن كمية التواصل العالمي اليومي (على الأقل بين أصحاب الحواسيب) باللغة الإنجليزية. بدأ الإنترنت كـ «آربانت» أو «شبكة وكالة مشاريع البحث المتقدم» (ARPANET, The Advanced Research Projects Agency Network)، في أواخر الستينيات، في الولايات المتحدة الأمريكية. وكانت لغتها، بداهةً، هي الإنجليزية، وعندما شرع الناس في الدول الأخرى بالارتباط بهذه الشبكة، كان من اللازم لهم استخدام اللغة الإنجليزية. وقد قويت سيطرة اللغة الإنجليزية عندما فتحت الخدمة في الثمانينيات للمنظمات الخاصة والتجارية، وكثير منها (للأسباب آنفة الذكر) كانت تستخدم اللغة الإنجليزية بشكل رئيس. مع بدايات القرن، كان يُعتقد أن 70 في المائة من الاستخدام كان باللغة الإنجليزية (على الأقل على الشبكة العنكبوتية)، على الرغم من أن النسبة قلّت مع نمو ظهور مواقع أخرى غير الإنجليزية. الجدول رقم (2) قائم على شريحة من حوالي مليون ونصف المليون مستخدم للإنترنت خلال الربع الثاني من 2010 (وفق مؤسسة Internet World Stats). اللغة الإنجليزية لا تزال لها الصدارة، لكن الصينية تلحق بها بسرعة، مع نسبة نمو بثلاثة أضعاف نمو الإنجليزية في السنوات الثماني الأخيرة. بحلول العام 2003، كان يقع أقل من نصف الخوادم على الشبكة في الدول المتحدثة باللغة الإنجليزية. ويلحظ تغلب الإنجليزية في التطورات الأخيرة، كوسائل التواصل الاجتماعي والمدونات الصغيرة، مثل «تويتر». إن استخدام الإنترنت ربما سيعكس، مع الوقت، توازن القوى اللغوية في العالم. من جهة أخرى، فإن الأسبقية التي حظيت بها الإنجليزية تعني أن هناك مادة أكثر جودةً على الإنترنت باللغة الإنجليزية منها في اللغات الأخرى، فحتى لو انخفضت نسبة المواقع الإنجليزية، فإن عدد هذه المواقع (أي الأفراد الباحثين عن مواقع معينة) سيبقى أعلى بكثير لوقت ما.

أكثر اللغات استخداماً في الإنترنت في 2010 [17].

أكثر عشر لغات استخداماً في الإنترنت	مستخدمو الإنترنت وفق اللغة	الزيادة في استخدام الإنترنت (2000 - 2010)	النسبة المئوية بالنسبة لمجموع مستخدمي الإنترنت	تعداد المتحدثين باللغة عالمياً (بتقدير 2010)
الإنجليزية	536.564.837	281.2%	27.3%	1.277.528.133
الصينية	444.948.013	.1277.4%	22.6%	1.365.524.982
الإسبانية	153.309.074	743.2%	7.8%	420.469.703
اليابانية	99.143.700	110.6%	5.0%	126.804.433
البرتغالية	8.2548.200	989.6%	4.2%	250.372.925
الألمانية	75.158.584	173.1%	3.8%	95.637.049
العربية	65.365.400	2501.2%	3.3%	347.002.991
الفرنسية	59.779.525	398.2%	3.0%	347.932.305
الروسية	59.700.000	1825.8%	3.0%	139.390.205
الكورية	39.440.000	107.1%	2.0%	71.393.343
العشر اللغات الأولى	1.615.957.333	421.2%	82.2%	4.442.056.069
بقية اللغات	350.557.483	588.5%	17.8%	2.403.553.891
المجموع العالمي	1.966.514.816	444.8%	100.0%	6.845.609.960

مستقبل اللغة الإنجليزية كلغة عالمية

بعد النظر إلى العوامل السابقة، التي أدت إلى ظهور الإنجليزية كلغة عالمية، ما الذي يخبئه المستقبل لهذه اللغة؟ هل تستمر بامتلاكها هذا البروز وتعزز موقعها كلغة عالمية؟ هل هذه العوامل التي استعرضناها سابقاً ستعزز اللغة الإنجليزية أم أنه من المرجح أن تظهر لغات أخرى كقوى منافسة على المسرح

اللغوي؟ وإذا استمرت اللغة الإنجليزية في الانتشار فما النتائج التي ستطرأ على شكلها وتشكيلها؟

اللغة مؤسسة ديموقراطية جداً، فبتعلمك للغة ما يكون لك الحق فوراً بها ويمكنك أن تضيف عليها، تغيرها، تتلاعب بها، تخترع فيها، أو تتجاهل بعضاً منها، كما تشاء، فمن الوارد جداً أن مسار اللغة الإنجليزية سيتأثر بأولئك المتحدثين بها كلغة ثانية بقدر ما سيتأثر بمن هي لهم لغة. إن جانب الأنماط مهم في اللغة، كما هو الحال مع غيرها، والأنماط متوقفة على الأرقام، فكما رأينا، مجموعة المتحدثين بها كلغة أم في العالم ينخفض باستمرار كنسبة من متحدثين باللغة الإنجليزية في العالم. ومن الممكن جداً لاتجاه لغوي أن يبدأه المتعلمون غير الأصليين، أو من أولئك الذين يتحدثون لغة الكريول أو لغة مبسطة، ثم يصبح هذا الاتجاه شائعاً لدى متحدثين آخرين، وظاهرة انتشار «الراب» (Rapping) مثال على ذلك. وبازدياد أعداد المتحدثين غير الأصليين في العالم، وبتبوئهم مكانة عالمية ومحلية مرموقة أصبحت الاستخدامات التي كان يطلق عليها «أعجمية» - كقاعدة الإسناد الجديدة «**ثلاثة شخص**» (three person) بدلاً من «ثلاثة أشخاص» (three people)، أو اختلافات في قاعدة العد «**أدواتات** المطابخ أو الأثاث» (furnitures, kitchenwares) أو استخدام فعل «إنه **يكون** يركض» (he **be** running)، كلها يمكنها أن تكون جزءاً من خطاب المتعلم في الثقافة المحلية، ويمكن في وقت ما أن تظهر في الكتابة.

ولنركز الآن على المشكلات السياسية والاجتماعية والاجتماعية اللغوية، التي تصعب هذه الاختلافات في اللغة. يمكننا أن نبدأ بالسؤال: ما القوة والنفوذ اللذين يقترنان بهذه التنوعات الجديدة في الإنجليزية؟ فكلها حدثت بسرعة لدرجة أنها من الصعب أن تُعّمم، لكن، بشكل انطباعي، بإمكاننا أن نرى أن عدداً من المسميات اللغوية الجديدة يظهر بازدياد على المشهد العام في الدول التي هي فيها معتبرة. فالكلمات أصبحت تستخدم بدرجة أقل من الوعي الذاتي، فلم تعد توضع في علامات اقتباس على سبيل المثال، أو توضح لها حاشية، وبعد حين يتبناها المتحدثون بالإنجليزية كلغة أم في المجتمع المحلي، غالباً ببذل مجهود في البداية ومن ثم بشكل طبيعي. ولا شك في أن قوانين التصحيح السياسي - على أفضل تفسير لهذه العبارة - قد تهتم باستخدام محلي، فتعطيه نفوذاً أكثر مما يمكنه أن يحلم به، ومثال جيد على ذلك هو الانتشار المعاصر في إنجليزية نيوزلندا لكلمات من لغة الماوريين (Maori) (وسمات نحوية متفرقة في لغة الماوريين كإسقاط أدوات التعريف قبل اسم شعب الماوري نفسه). فوق ذلك كله، بدأت الكلمات العامية تستخدم على مستوى راق في المجتمع من قبل السياسيين

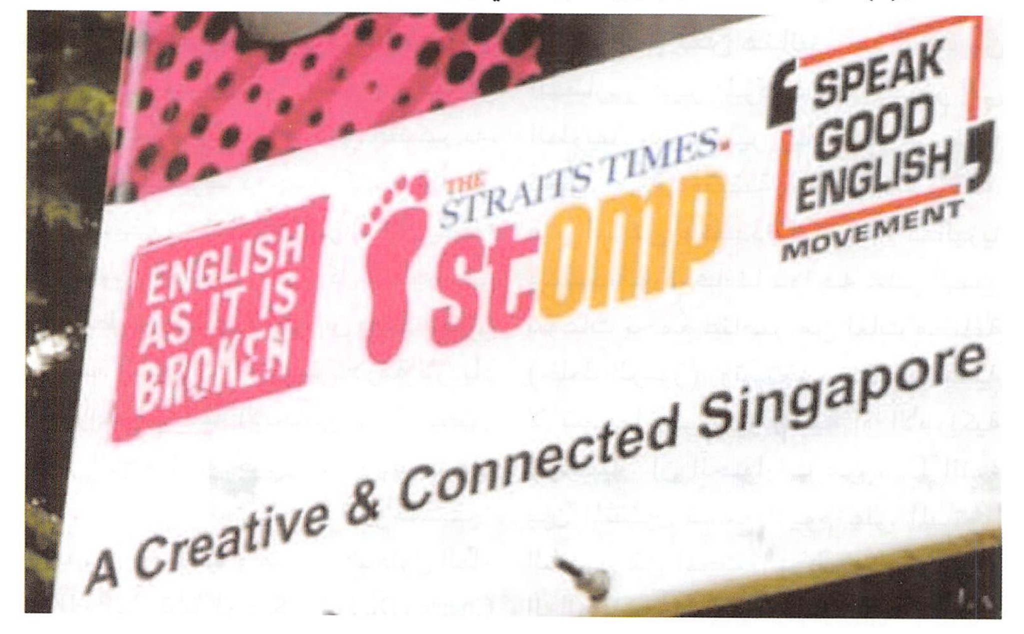
والقادة الدينيين والشخصيات الاجتماعية وموسيقيي البوب وغيرهم، فاستخدام الكلمات العامية لم يعد يُرى على أنه جهل أو تخلف في بلد ما، فهي مقبولة، بل حتى تكون محببة.

الخطوة التالية تتمثل في الانتقال من المحلية إلى العالمية، فأولئك الأشخاص المهمون في مجتمعاتهم، سواء كانوا سياسيين أم فناني بوب، سيسافرون خارجاً، والعالم أجمع يبجلهم، إما لأنه يريد ما هو بين أيديهم أو لأنه يريد أن يروج لهم شيئاً. والنتيجة هي السيناريو المعتاد في أيامنا هذه: اجتماع دولي (سياسي، تعليمي، اقتصادي، فني) يستخدم خلاله أهم الضيوف، بوعي أو بعفوية، كلمة أو عبارة من بلدانهم قد لا توجد في الإنجليزية البريطانية أو الأمريكية الرسمية. فيما مضى، كانت ردة الفعل لتعتبر هذا الاستخدام جهلاً. واليوم، أصبح، على نحو متزايد، من الصعب قول ذلك، أو حتى التفكير به، إذا كانت للضيوف درجة أكاديمية أعلى من المضيف أو شركة أكبر، أو أن يكونوا متساوين اجتماعياً على كل صعيد. في هذه الظروف، على المرء أن يعتاد العيش مع هذه التغيرات الجديدة كلازمة لازدياد التغيرات في اللغة الإنجليزية. وقد يحتاج الأمر إلى جيل أو جيلين، لكنه يحدث ولو بعد حين، إذ حدث ذلك خلال خمسين عاماً بين بريطانيا وأمريكا. فبحلول العام 1842، أشار تشارلز ديكنز (Charles Dickens) (في كتابه «ملاحظات أمريكية» (American Notes)، الذي روجع في العام 1868) إلى بعض الاستخدامات اللغوية الأمريكية، مثل تفاجئه بالأساليب العديدة التي يستخدم بها الأمريكيون الفعل «يصلح» (fix)، فكلها يعبر عنها ببهجة وليس بفزع، لكن مهما كان موقفك من تلك الاستخدامات المحدثة - وسيكون هناك دائماً أناس يسخرون من هذا التنوع - فإنه لا مفر من حقيقة أن التنوعات المحلية الإقليمية الإنجليزية تستخدم بكثرة وباحترام على الصعيد العالمي في هذه الأيام.

إذا كانت هذه «الإنجليزيات الجديدة» قد أصبحت قياسية، كمؤشرات على هوية إقليمية مثقفة فما الذي يأخذ محلها في النطاق الاجتماعي لهذه المجتمعات؟ أُجريت هنا دراسات وصفية قليلة جداً، لكن هناك عدد كاف من التقارير غير المؤكدة التي تشير إلى الطريقة التي تسير بها الأمور. حينما تحلل أمثلة حقيقية لاستخدام اللغة، في أماكن متعددة اللغات، كماليزيا وسنغافورة، فإننا نواجه على الفور تنوعات تجمعُ عناصرَ من لغات مختلفة (خلط الرموز)، وتستخدم سمات عامية لا تستعمل في البريطانية أو الأمريكية الرسمية. إن الحوارات من هذا النوع بين المثقفين تسمع اليوم على المستوى الشعبي في المجتمعات في جميع أنحاء العالم المتحدث باللغة الإنجليزية[18]. بيد

أن السلوك المستقر تجاه هذا التنوع لا يزال سلبياً، فعلى سبيل المثال، في العام 1999 سخّر رئيس الوزراء السنغافوري غو تشوك تونغ (Goh Chok Tong) بضع دقائق في خطاب اليوم الوطني ليناشد فيها السنغافوريين للتخفيف من استخدامهم لـ «السنغاليزية» (Singlish) (هجين بين الإنجليزية، والصينية والملايو)، والحفاظ على استخدام الإنجليزية الفصيحة، إذا كانت الدولة تطمح لدور عالمي أكبر وأهم، واستشهد في خطابه هذا بعبارات من السنغاليزية، ثم ركز على خوفه من أثر الإعلام، لاسيما من الشخصية الأساسية في العرض الهزلي الأكثر شعبية على التلفاز بوا تشو كانغ (PCK)، والذي عرف عنه استخدامه السريع والطلق للسنغاليزية، ثم قام رئيس الوزراء بالتوجه إلى مؤسسة التلفزيون السنغافورية، وطلب منهم القيام بشيء حيال ذلك، ووافقوا على أن يدخلوا بوا تشو كانغ في صفوف تعليم لغة إنجليزية تأسيسية ليطور من لغته الإنجليزية الرسمية. وتم تناقل هذا الحدث بشكل كبير، سواء في داخل البلاد (مثال ذلك «ذا ستريتس تايمز» (The Straits Times)، 23 أغسطس 1999، وفي الخارج، ولم يمر الأمر دون تشكيك. وكما ذكرت صحيفة «الإندبندنت» (The Independent)، في 19 أكتوبر 1999، فإن توبيخ تلك الشخصية «كان أشبه بتوبيخ الملكة لديل بوي (Del Boy) خلال افتتاح البرلمان».

الشكل (4): حركة «فلنتحدث إنجليزية سليمة» في سنغافورة.



وحصول اللغة على منزلة عالية كهذه في خطاب «حالة الدولة» أمر مستغرب في حد ذاته، وأن يكلف رئيس الحكومة نفسه للتأثير على برنامج هزلي تلفزيوني هو أمر لا مثيل له في تاريخ التخطيط للغات! لكنه يوضح جيداً في أي اتجاه تسير الأمور، فلا بد أن السنغاليزية ذات حضور ملحوظ في سنغافورة لتستدعي هذا المستوى من الانتباه والإدانة. وطبيعة ردة الفعل مثال جيد كذلك على طبيعة المشكلة التي تواجهها كل «الإنجليزيات الحديثة» في مراحلها الأولى، وهي المشكلة عينها التي واجهتها التنوعات الأقدم للإنجليزية، وهي الرأي القائل إنه لا يمكن أن توجد إلا لغة إنجليزية واحدة، هي الفصحى، وما سوى ذلك يجب أن يقضى عليه. منذ تلك الأيام التي سيطرت فيها تلك العقليات للمرة الأولى، في القرن الثامن عشر، احتاجت بريطانيا وبضع دول أخرى إلى 250 سنة لتواجه ذلك وتستبدله بنظرة أكثر مساواة في المناهج التعليمية، أما النظرة الحديثة، فتتمثل بالمنهج الوطني لإنجلترا (The National Curriculum for England)، وهي الاحتفاظ بأهمية اللغة الإنجليزية الفصحى مع المحافظة في الوقت نفسه على أهمية اللهجات المحلية واللكنات. والأساس الفكري لهذه السياسة هو الإقرار بحقيقة أن اللغة لها العديد من الوظائف، وأن سبب وجود الإنجليزية الرسمية وهو تعزيز الوضوح المتبادل، يختلف عن سبب وجود اللهجات المحلية وهو تعزيز الهوية المحلية. إن الحجة ذاتها تصدق، وبقوة أكبر، على الصعيد العالمي، فليس هناك صراع جوهري بين النوع الفصيح للإنجليزية والسنغاليزية في سنغافورة، لأن سبب وجود الأولى (وهو إتاحة التواصل بين السنغافوريين من خلفيات لغوية مختلفة، والتواصل مع الآخرين في العالم) يختلف عن أسباب ظهور الأخيرة (وهو تقديم نوع من الهوية المحلية). ومن المثير للاهتمام أن رئيس الوزراء قد انتبه لأهمية الهدفين كليهما، وذلك في التركيز على أن مستقبل سنغافورة يحتاج لمجموعة أهداف اقتصادية وثقافية تتطلع للخارج، وكذلك يحتاج إلى إحساس يتطلع للداخل ويتمثل في «شيء مميز وثمين» في أسلوب حياة السنغافوريين. إن السياسة الثنائية اللغة أو الثنائية اللهجة تسمح للناس أن ينظروا في كلا الاتجاهين في وقت واحد، وسيكون ذلك أفضل السبل الناجعة لتحقق البلد أهدافها. إن تعزيز الإنجليزية الفصحى ما هو إلا ظرف من هذه السياسة، إما إدانة السنغاليزية فليست كذلك.

سنواجه سلوكاً مماثلاً في كل أصقاع العالم التي بها طورت الإنجليزية حضوراً قوياً للناطقين بغيرها أصلاً، وعلى جميع الأصعدة. إن مدرسي اللغة الإنجليزية للناطقين بغيرها عليهم أن يتعاملوا مع هذا الأمر بشكل دائم، حيث إن الطلبة يأتون إلى الفصل وهم يتحدثون بلهجات

تختلف عن الإنجليزية الرسمية بشكل ملحوظ، وعلى نحو متزايد. والسؤال عن مقدار الصوتيات والقواعد والمفردات والممارسات اللغوية المحلية التي يمكن السماح بها في الفصل تَصعُب الإجابة عنه ويكثر الجدل حوله. لكن مما لا شك فيه أن هناك، وبتدرج، حركة تحسينية مؤكَّدة حول العالم المتحدث باللغة الإنجليزية، تبلغ فيها منزلة مرموقة الآن تلك التعبيرات التي كانت في وقت ما ينظر إليها على أنها عامية وغير فصيحة. وسرعة تطور هذه الحركة تعتمد على عوامل اجتماعية واقتصادية أكثر من غيرها، فإذا ازداد تأثير الناس الذين يستخدمون خليطاً من التنوعات اللغوية كمعبرات عن هويتهم فإن السلوك سيتغير، والاستخدامات ستكون أكثر قبولاً. وخلال خمسين عاماً، سنجد أنفسنا أمام لغة إنجليزية، تضم داخلها مجالات كبيرة من المفردات المتأثرة بالتواصل، مقتبسة من لغات كالملايو أو الصينية، وتستخدم بقوة في سنغافورة أو ماليزيا أو المجتمعات المهاجرة في أماكن أخرى. وستكون تلك المفردات هي الخيار الأول للمتحدثين بلغتهم الأم الذين سيختارونها عفوياً في محادثاتهم. أما الآخرون، فسيرون كلماتهم كاختيارات شرعية بسلبية على الأقل، مع بعض الاتجاه إلى الاستخدام الفاعل لها، وهي مسيرة مألوفة في تاريخ اللغة الإنجليزية، ولكنها الآن تأخذ منحىً عالمياً.

ولا شك في أن هذا السيناريو لن يكون مختلفاً عما حصل في اللغة الإنجليزية من قبل، فهناك أكثر من 350 لغة حية تعزى كمصدر للكلمات في ملفات معجم أكسفورد الإنجليزي (Oxford English Dictionary). فعلى سبيل المثال، هناك أكثر من 250 كلمة يضم أصلها لغة الملايو في هذا المعجم، إذن، فالأساس موجود أصلاً، والكلمات المستقبلية للغة المتأثرة باللغات الأخرى ستتضمن بطبيعة الحال كلمات بديلة أكثر من العبارات الإضافية (كالكلمات المحلية للأغراض اليومية، كالمناضد والكراسي، أكثر منها لأغراض محددة إقليمياً، كالحيوانات والنباتات)، ولكن مفهوم الفسيفساء المعجمية ليس بجديد، فذلك كان دائماً جزءاً من اللغة.

عائلة لغات إنجليزية

يبدو أن مستقبل اللغة الإنجليزية العالمية يميل إلى أن تكون فيه اللغة إحدى اللغات متعددة اللهجات بشكل متزايد، لكن هل يمكن أن تصبح متعددة اللغات؟ هل ستنقسم الإنجليزية إلى تنوعات غير مفهومة فيما بينها، كما حدث مع اللاتينية العامية منذ ألفية مضت؟ إن قوى الخمسين عاماً السابقة، والتي أدت إلى كثير من «الإنجليزيات الجديدة» تنم عن هذه النتيجة. وطالما أمكننا ملاحظة هذا التغيير المهم في فترة قصيرة نسبياً، ألا يعني ذلك أن هذه التنوعات ستكون أكثر اختلافاً خلال القرن المقبل، وسينتهي

الأمر بنا كما يدعي توم ماك آرثر (Tom McArthur)[19] مع «عائلة لغات» إنجليزية؟

إن شرط الوضوح أو سهولة الفهم كان يقدم عادة القليل من الدعم لفكرة «عائلة لغات» إنجليزية، لكن، تعلمنا من علم اللغة الاجتماعي في العقود الماضية أن هذا الشرط ليس تعليلاً مناسباً لتسمية اللغات في العالم، لأنه لا يأخذ في الاعتبار السلوكيات اللغوية، لاسيما شرط الهوية، فهذا ما يجعلنا نقول إن سكان النرويج والسويد والدنمارك يتحدثون لغات مختلفة على الرغم من قدر التفاهم المعتبر فيما بينهم. ويبدو أنه إذا أراد مجتمع ما أن تعتبر طريقة كلامه «لغة»، وإذا كان يملك القوة السياسة لدعم قراره، فما من شيء يمكن أن يمنعه عن تحقيق ذلك. إن الأخلاق الحديثة تحتم أن يُطلق العنان لكل مجتمع ليقرر سياسته الداخلية بنفسه، مادام ذلك لا يشكل خطراً على الآخرين، لكن من أجل دعم سياسة لغوية مستقلة فهناك شرطان لابد أن يُستوفيا: الأول أن يكون للمجتمع رأي موحد في الأمر، والثاني أن يكون للمجتمع نفوذ سياسي اقتصادي كاف لجعل هذا القرار محترماً من الآخرين الذين يتصل المجتمع بهم بانتظام، وبخلو أحد الشرطين تفشل هذه العملية.

هناك أمثلة قليلة جداً على توليد اللغة الإنجليزية لتنوعات تُعطى أسماء مختلفة تماماً، وأقل من ذلك، أن تُعدّ تلك «لغات» (بدلاً من لهجات). ثمة حالات في اللغات المبسطة ولغات الكريول المشتقة عن اللغة الإنجليزية حول العالم (مثال ذلك Tok Pisin وGullah)، ولكن أي محاولة لوضع منزلة للغة تكون بلا شك محل خلاف. ومثال من أواسط التسعينيات ما كان من لهجة السود أو «الإيبونكس» (Ebon-ics) (وهي مزيج من Ebony وphonics)، وهو اسم مقترح للإنجليزية التي يتحدث بها الأمريكيون من أصل أفريقي، والتي كان يطلق عليها من قبل «الإنجليزية العامية السوداء» أو «الإنجليزية العامية الأفريقية الأمريكية»[20]، وعلى الرغم من أن الدافع لهذه المحاولة كان نبيلاً، وحظي ببعض الدعم، فقد انتقده أناس من شتى المجالات السياسية والعرقية، بالإضافة إلى بعض الأفراد البارزين كوزير التعليم ريتشارد و. ريلي (Richard W. Ri-ley)، وقائد دعاة الحقوق المدنية للسود القس جيسي جاكسون (Jesse Jackson) والكاتبة مايا آنجلو (Maya Angelou). ومن الواضح أن الشرطين سابقي الذكر لم يتحققا، فالمجتمع الأمريكي الأسود لم يكن ذا قرار موحد في القضية، والناس الذين لهم نفوذ سياسي اقتصادي يمكنه أن يجعل القرار محترماً اختلفت آراؤهم فيما يخص الموضوع.

بإضفاء اسم مميز، «إيبونكس»، لما كان يعرف من قبل على أنه تنوع عن الإنجليزية، عُبرت حدود خفية في اللاوعي الجمعي. في الحقيقة، إنه من غير المعتاد أن يوضع اسم جديد لأحد تنوعات اللغة الإنجليزية

بهذا الشكل باستثناء ما يوضع في الأدب الهزلي، حيث يمكن أن تجد أسماءً مثل «ستراين» (Strine) (وهو إملاء لنطق أسترالي عامي متخيل للكلمة Austra-lian). ولا شك في أن هناك الكثير من الأماكن التي تستخدم الإنجليزية في العالم التي أنشأت كتبها الهزلية الإقليمية، حيث تظهر اللهجة أو اللكنة المحلية في ترجمات فكاهية إلى الإنجليزية الرسمية [21]، والمناقشات من هذا النوع هي جزء من لعبة اللغة، وهكذا تعرف عند الكتاب والقراء، وليست محاولات جادة لتسمو باللهجة إلى لغة مستقلة. وفكرة الترجمة التي يستخدمونها ما هي إلا رمزية. وبالفعل، فإن الهزل يعتمد على إدراك ضمني لحقيقة أننا نتعامل مع تنوعات «غير فصيحة»، وأن الناس يمكنها أن تفهم ما يقال. فلا توجد مشكلة فهم حقيقية، ولا مشكلة حالة هوية.

في كل حالات ظهور حالة لغوية، كمثال «الإيبونكس» الذي سبق ذكره، يكون المتحدثون أقلية في كيان سياسي اجتماعي أكبر، ولكن علينا أن نرى إذا كان الوضع عينه سيُثبِت نفسه في دول تكون فيها لمتحدثي «الإنجليزية الجديدة» الغلبة والقوة السياسية، أو في أماكن تكون فيها العلاقات السياسية فوق الوطنية الجديدة في طور التشكيل. مثلاً، على الرغم من أن العديد من اللغات في الاتحاد الأوروبي لها صفة رسمية مشتركة إلا أن حقيقة اللغويات الفعلية تخلص إلى أن الإنجليزية هي أكثر لغة مستخدمة في تلك الممرات. ولكن ما نوع الإنجليزية المشتركة التي تظهر عندما يتواصل الألمان والفرنسيون واليونانيون وغيرهم، كل يستخدم الإنجليزية بأنماطه الخاصة من التأثير أو «التدخل» من اللغة الأم؟ سيكون هناك التكييف اللغوي الاجتماعي المعتاد [22]، والنتيجة تكون تنوعاً محدثاً، أوروبي – إنجليزي (Euro - English)، وهو المصطلح الذي بات يُستخدم لأكثر من عقد إشارةً إلى الكلمات المميزة للاتحاد الأوروبي (كالمقالات الأوروبية، والدولارات الأوروبية، والمشككين في أوروبا ...إلخ)، والذي صار يحتاج الآن إلى أن يمتد ليشمل اللهجات الهجينة المختلفة، والبنى النحوية، والأنماط الحوارية الموجودة هناك. ويروى عن السياسيين والدبلوماسيين والموظفين المدنيين في بروكسل والذين تكون الإنجليزية لغتهم الأم أنهم يشعرون أن لغتهم الإنجليزية تندفع باتجاه أنماط اللغة الأجنبية تلك. ويبدو أن إحدى السمات الشائعة هي موافقة إيقاع موقوت بحسب المقاطع بشكل متزايد (وهو نمط تُعطى فيه المقاطع الزمن المقطعي نفسه تقريباً، كما هو الحال في الفرنسية)، وتتضمن بعض السمات الأخرى استخدام تراكيب مبسطة للجُمل وتلافي الكلمات العامية والتعبيرات الاصطلاحية، وتَبَطيء الخطاب، واستخدام الأنماط الأوضح في التعبير (كتلافي بعض المماثلات والحذف التي قد تكون طبيعية البناء عند اللغة

الأم). ومن المهم أن نبيّن أن هذا ليس «كلام الأجانب» المذكور في زمن تعليم اللغة الإنجليزية سابقاً، فهؤلاء يتحدثون بدونية لزملائهم، ولا يتبنون تعبيرات أبسط بشكل واع، فربما يكون مُحاورُهُم طليقاً باللغة الإنجليزية كطلاقتهم. إنه تطور طبيعي للموافقة والتكييف، الذي قد يؤدي إلى أشكال قياسية جديدة في أوروبا مع الوقت، بل حتى أبعد من ذلك.

ويناقش بعض الباحثين، كجينيفر جينكنز (Jennifer Jenkins)[23]، يناقشون الآن أن الأنماط الشائعة للاستخدام غير الأصلي للغة ستنتشر عبر العالم المتحدث باللغة الإنجليزية، مما ينتج عن نسخة جديدة من الإنجليزية «كلغة خطاب متوسطة» (English as A Lingua Franca, ELF)، وهي الظاهرة التي بدأت تُدرس تطبيقياً[24].

[الشكل (5): اللغات الرسمية في البرلمان الأوروبي].



الخاتمة

إن الإنجليزية العالمية تبقى واقعاً عملياً واضحاً، ولكن صورتها اللغوية أصبحت عصية على التعريف على نحو متزايد. وظهور الاتجاهات الهجينة والتنوعات يطرح كل أنواع الأسئلة التنظيرية والتعليمية، وكثير منها بدأت محاولة الإجابة عنها في التسعينيات[25]. وقد طمسوا الحدود الراسخة في التفريق بين المتحدث الأصلي للغة وغير الأصيل، وبين المتحدث بها لغةً أولى أو ثانية أو أجنبية، وجعلونا نعيد النظر في فكرة «الفصاحة»، خصوصاً حين نجد مثل هذه الهجينات وقد استخدمت بثقة وطلاقة من قبل جماعات من الناس ذات علم وتأثير في أقاليمها. وقد طرحوا الفكرة الواضحة للترجمة مع كل أنواع المشكلات الطارئة، ففي حالة خلط الرموز بين متحدثين ينتقلون في حديثهم بين اللغة الإنجليزية ولغات أخرى، في أي نقطة من الحوار يجب علينا أن نطرح فكرة الترجمة بحيث يكون لها صلة هنا، فننتقل من «الفهم» إلى «فهم أغلب المنطوق بدقة»، إلى «فهم قليل من المنطوق بدقة» (أي «استيعاب الخلاصة» أو «فحوى القول»)، إلى «عدم فهم شيء من المنطوق، برغم احتوائه على عدة سمات لغوية من اللغة الإنجليزية»؟ كذلك، ودخولاً في البعد اللغوي الاجتماعي، فإن اللغات أو اللهجات الهجينة تعطينا تحديات جديدة مرتبطة بالسلوكيات اللغوية، فعلى سبيل المثال، إلى أي مدى قد يتسبب إصرارنا على حاجتنا للترجمة برد فعل معاكس من المشتركين الذين قد يصرون على أنهم يتحدثون الإنجليزية، حتى لو لم نستطع فهمهم؟

وربما يكون قد وجد حال مماثل في تاريخ اللغة الإنجليزية من قبل. وأول من علّق على هذا هو (William Caxton) في مقدمته لكتاب فيرجل (Book of) (Virgil Eneydos). إننا نواجه مرة أخرى معضلة «البيض» (eyren / egges)[26]، ولكن على نطاق عالمي.

الهوامش

(1) Adams, 1852.

(2) Allen, 1999.

(3) British Council, 1997.

(4) Kachru, 2001.

(5) Graddol, 2010.

(6) Feng، سيصدر قريباً.

(7) للاطلاع على التقديرات العظمى للمجاميع، انظر Graddol, 2006.

(8) Graddol, 1999.

(9) Graddol, 1999, p. 61.

(10) Quirk, 1985, p. 1.

(11) Parker, 1986, p. 391.

(12) Encyclopedia Britannica, 2008, 804ff.

(13) Dyja, 2005.

(14) سفر العدد 23:23 (التحرير).

(15) Weeks et al, 1984.

(16) Tieken-Boon Van Ostade. 1996.

(17) Internet World Stats, 2010.

(18) Mesthrie, 1992; Siegel, 1995.

(19) 1988.

(20) McArther, 1998, p. 197 ff.

(21) Cystal, 1998.

(22) Gelis and Smith, 1979.

(23) 2007.

(24) The VOICE project of Seidlhofer, 2010.

(25) مثال ذلك 1999 (Foley). و 1997 (Schneider).

(26) في هذا الكتاب يروي كاكستون قصة تجار من شمال إنجلترا أرادوا شراء البيض من بائعة في جنوب إنجلترا، واستخدم الشماليون الكلمة المشتقة من الإسكندنافية القديمة (egges)، لكن المرأة الجنوبية التي تستخدم الكلمة (eyren) في الإنجليزية القديمة لم تفهم مرادهم، ونتج عن ذلك الموقف سوء فهم طريف (التحرير).

ما أود أن يعرفه طلاب علم الاقتصاد

بقلم: ديفيد هيمنواي*
ترجمة: د.إيهاب عبدالرحيم علي**

العنوان الأصلي للمقال:
What I would like economics majors to know، ونشر في مجلة Real – World Economics Review ، العدد 63، 2013.

قمت بتدريس الاقتصاد الجزئي (microeconomics) لأكثر من أربعة عقود، وعلى مدى الأشهر الماضية ظللت أفكّر مليّاً في السؤال التالي: «ما أهم الأشياء التي أود من طلاب علم الاقتصاد معرفتها قبل تخرجهم؟» في البداية، كنت أميل لمثل هذه الأفكار المهمة والمعروفة، مثل تكلفة الفرصة البديلة (opportunity cost)، والتحليل الحدّي (marginal analysis)، والمخاطر الأخلاقية، والعوامل الخارجية، ولعبة معضلة السجينين، أما الآن، فأنا أميل إلى بعض الأفكار المهمة التي لم تتم تغطيتها جيداً في الكتب الدراسية لعلم الاقتصاد، بل وكثيراً ما تم إغفالها تماماً.

- David Hemenway, “What I would like economics majors to know”, *Real-World Economics Review*, issue no. 63, (2013). Translated and Reprinted with Permission by NCCAL – Kuwait 2014.

* ديفيد هيمنواي (David Hemenway)؛ أستاذ السياسات الصحية في كلية هارفارد للصحة العامة، بوسطن، ماساتشوستس، الولايات المتحدة الأمريكية.

** طبيب ومحرر؛ أستاذ الترجمة العلمية بالمعهد العربي العالي للترجمة في الجزائر؛ مترجم معتمد في الجمعية الكندية للمترجمين، وله العديد من الترجمات.

وفي ما يلي خمس من الأفكار التي أود أن أوصي بها في هذا السياق، وهي:

إن البشر ليسوا مخلوقات منعزلة، بل كائنات اجتماعية.

تتسم الأذواق بقابليتها للتغيير، خصوصاً لدى الأطفال والمراهقين.

هناك كثير من الأطفال والمراهقين في العالم (برغم قلة ذكرهم في كتب علم الاقتصاد).

نادراً ما يمتلك المشترون بالتجزئة معلومات مفصلة حول المنتجات التي يشترونها.

كثيراً ما تمتلك الشركات الكبرى (والمؤسسات الاقتصادية الأخرى) نفوذاً اجتماعياً وسياسياً كبيراً.

لست أدّعي أن علماء الاقتصاد لا يكتبون أحياناً عن هذه الأفكار، إذ يكتب علماء الاقتصاد عن كل شيء تقريباً، لكن هذه الأفكار المهمة لم تُطرح بما فيه الكفاية في معظم الكتب الدراسية لعلم الاقتصاد. سأناقش أولاً هذه الأفكار بصورة عامة، وبعد ذلك سأتناولها فيما يتعلق بسوق مهمة – ألا وهي سوق السجائر.

خلافاً لمعظم العلوم الاجتماعية الأخرى، يمتلك علم الاقتصاد أنموذجاً أساسياً واحداً يُدرس لجميع علماء الاقتصاد الناشئين. ومثل كل النماذج، يقوم نموذج الاقتصاد الجزئي بتجريد الواقع. وقد أثبت هذا النموذج كونه بالغ القوة ومفيداً، إذ يوفّر تبصرات وتوجيهات مهمة للسياسات، كما رفع علم الاقتصاد إلى مصاف «ملك العلوم الاجتماعية» – باعتباره العلم الاجتماعي الوحيد الذي يُمنح «جائزة نوبل». وتتمثل نقاط قوة هذا النموذج في افتراضاته (assumptions) – التي تمثل أيضاً أوجه قصوره.

ثمة افتراضان أساسيان للاقتصاد الجزئي، وهما أن (أ) البشر عقلانيون؛ (ب) الأذواق أو التفضيلات هي خارجية المنشأ (exogenous) – فهي محدّدة جيداً ومستقرة، كما توهب أساساً من قبل الله عند الولادة. وقد كان ظهور علم الاقتصاد السلوكي (behavioral economics) بمنزلة نفحة توسعية للاقتصاد الجزئي، كما انصب معظم التركيز على افتراض العقلانية، لاسيما عقلانية الأفراد (بدلاً من المؤسسات). وعلى أي حال، فبالإضافة إلى الأدبيات المتزايدة حول الرغبة في المكانة الاجتماعية، فقد كان هناك تركيز أقل على حقيقة كون البشر كائنات اجتماعية، وعلى التأثير الذي يمتلكه المجتمع والثقافة على كيفية تشكّل الأذواق وكيفية تغيرها.

وفي النموذج الاقتصادي، يُنظر إلى البشر باعتبارهم مخلوقات متفرّدة إلى حد كبير، مع أذواق ثابتة. نحن أساساً مجموعة من أشباه روبنسون كروزو (Robinson Crusoe)، يعيش كل منا على جزيرته الخاصة الصغيرة. ويحدث تفاعلنا الرئيس مع غيرنا من البشر عندما نتاجر معهم (بما في ذلك تجارة البضائع).

وبعبارة أخرى، نحن مرتبطون ببعضنا بعضاً عبر الأسواق في المقام الأول. وفي الواقع، إن النظرية الاقتصادية قامت، بواسطة تغييرات بسيطة في الترقيم (punctuation)، بتغيير مقولة جون دون (John Donne) الشهيرة بأنه «ليس هناك إنسان يمثل جزيرة منعزلة».

وعلى أي حال، ففي العالم الحقيقي، نجد أن البشر ليسوا مثل الدببة. تتسم الدببة بكونها حيوانات متوحدة، فالذكر البالغ منها يقضي الغالبية العظمى من حياته منعزلاً عن الدببة الأخرى، حيث يعيش ويموت وحيداً. وعلى النقيض من ذلك، فإن الذئاب، والدلافين، والرئيسات (primates) من أمثالنا، هي كائنات اجتماعية. نحن نعيش في مجتمعات، ونعتمد على الآخرين من بني جنسنا في معظم جوانب صحتنا وسعادتنا. إن البشر «اجتماعيون، ليس فقط بالمعنى التافه لكوننا نُحب الرفقة، وليس فقط بالمعنى الواضح لكون كل منا يعتمد على الآخرين. نحن اجتماعيون بطريقة أكثر جوهرية: فمجرد الوجود كإنسان عادي يتطلب التفاعل مع الناس الآخرين»[1].

من المسلّم به الآن أن أطفال البشر يتطلبون رعاية وتنشئة من الآخرين، ليس فقط من أجل الغذاء والحماية، ولكن أيضاً من أجل تطوّر الوظائف الطبيعية لأدمغتهم، فمقدمو الرعاية يعلّمون الأطفال كيف يكونوا بشراً. وعادة ما يكون لإهمال الأطفال (child neglect) عواقب أسوأ على المدى الطويل من إساءة معاملة الأطفال (child abuse). وحتى بالنسبة للبالغين، فالحبس الانفرادي هو واحد من بين أقسى أشكال العقوبة، حيث يُحظر على الفرد التواصل مع غيره من البشر. وفي الواقع، إنه يمكن اعتبار ذلك ضرباً من التعذيب النفسي.

كما يعلم البيولوجيون، وعلماء الاجتماع، وعلماء النفس، فإن البشر لا يفعلون سوى أقل القليل على المستوى الفردي أو على نحو مستقل. تتعلق الطبيعة البشرية بالتجمّع، والاحتشاد، والالتقاء. نحن مقلّدون طبيعيون لبعضنا بعضاً، كما يشبه حرفياً مقولة «القرد يرى: القرد يفعل». وفي الواقع، إن هذه هي الطريقة التي يتعلّم بها الأطفال.

إن تربية الأطفال لا تنطوي على مساعدتهم على تعلّم القوانين الطبيعية للكوكب الذي يعيشون عليه فحسب (على سبيل المثال، ما طول اليوم؛ وأن الغيوم يمكن أن تجلب المطر)، بل على تقاليد أو قواعد المجتمع المحدّد الذي يعيشون فيه أيضاً. يجب أن يتكيّف الأطفال بدرجة كبيرة على هذه التقاليد إذا أرادوا البقاء على قيد الحياة والنماء: ماذا يرتدون، وماذا يأكلون، وماذا يقولون، وكيف يلعبون. إن كل طفل مختلف إلى حد ما، لكن الغالبية الساحقة منهم تمر بمراحل مماثلة في مختلف الأعمار، وسرعان ما يتعلمون ويحاكون معظم الأعراف المتبعة في مجتمعهم.

وبالتالي، فمن الممكن التنبؤ بالأذواق تماماً، فبالنسبة لصبي نشأ في شيكاغو في خمسينيات القرن العشرين، يمكن للمرء أن يتكهن بدقة عالية بأن رياضته المفضلة قد تكون البيسبول، أو كرة القدم الأمريكية (football) أو كرة السلة، وأن يكون فريقه الرياضي المفضل هو أحد فرق شيكاغو. وعلى النقيض من ذلك، وفي الوقت نفسه، فمن المرجّح أن تكون كرة القدم (soccer) هي الرياضة المفضلة لصبي نشأ وترعرع في كراكاس، فنزويلا.

يفرض الوالدان تأثيرات رئيسة على الأذواق التي سيُظهرها أطفالهم كبالغين. وعلى سبيل المثال، فنحن نعلم أنه من بين عوامل الخطر الرئيسة للتدخين في مرحلة البلوغ هو ما إذا كان والداك يدخنان، وأن أفضل عامل ينبئ بامتلاك السلاح في مرحلة البلوغ إذا كنت نشأت في منزل يوجد فيه سلاح ناري. ونحن نعلم أيضاً أن أدمغة الأطفال والمراهقين لا تزال خاضعة لعملية من التطوّر، وأنهم أكثر عرضة من البالغين ليس لاتخاذ قرارات سيئة على المدى الطويل فحسب، بل لامتلاك أذواق قابلة للتغيّر.

ولا تتأثر الأذواق بالآباء وحدهم، لكن أيضاً بالأقران. إن المراهقة هي على الأرجح أكثر فترة عمرية يواجهها الأقران. يميل المراهقون إلى التحرك، واللعب، وحتى ارتكاب الجرائم في مجموعات. ولا يمكن التقليل من أهمية استحسان الأقران (peer approval) على سلوك المراهقين؛ وإلا كيف يمكن تفسير سبب قيام كثير من المراهقين الأمريكيين حالياً بوشم أجسادهم؟

وتعتمد الرغبة في العديد من المنتجات على مشتريات الآخرين. «يحتاج» المراهقون إلى الهواتف المحمولة لأن أصدقاءهم يمتلكون هواتف محمولة، وبالتالي سيكونون غرباء دون امتلاك إحداها. ويريد الأطفال قفازات البيسبول إذا كان أصدقاؤهم يمتلكون قفازات ويمارسون لعبة البيسبول. وقد رغب جيل كامل من الأطفال في قراءة روايات هاري بوتر (Harry Potter)، ومشاهدة أفلام هاري بوتر في دور السينما، وذلك في جزء كبير منه لكي يمكن أن يصبحوا جزءاً من المجموعة، ومن ثم الحديث عن تلك القصص.

كثيراً ما يرغب البالغون في امتلاك ما لدى غيرهم من البالغين لأسباب مماثلة كثيرة، فإذا كان الجميع يشاهد مباراة نهائي الكأس، فمن الممتع مشاهدتها مع الآخرين؛ وستبدو غريباً إن فاتتك مشاهدتها وكان الجميع يتحدث عنها. وحتى البالغون يرتبطون معاً ضمن شبكات من الأفراد. ونحن نعلم الآن أنه حتى السمنة (obesity) يمكن أن تنتشر عبر الشبكات الاجتماعية، تماماً كما تنتشر التقاليع وصرعات الموضة. إن ما تقدمه كهدايا، وتوقيت رغبتك في التقاعد يعتمد إلى حد كبير على ما يقدمه الآخرون وعلى توقيت تقاعد الآخرين.

أما الفكـرة الرابعة، التـي ربما كانت أكثرهـا إثـارة للجـدل، فهـي أن معظم المسـتهلكين لا يمتلكـون سـوى قليل من المعرفـة الحقيقيـة عما يشـترونه، حيث يعتمـدون بـدلاً من ذلك (بشـكل صحيح فـي بعـض الأحيـان) علـى حسـن نية البائع، والحمايـة الحكومية، أو ربما على اليد الخفية للسـوق المثالية. وقد تشـكّل اعتقادي في عدم معرفة مشتري التجزئة بفعل خبراتي، التي اكتسبتها خلال عملي في سـتينيات القرن العشرين، مع المدافع عن حقوق المسـتهلكين، رالف نادر (Ralph Nader)، وخـلال كتابـة أطروحتـي لنيل درجة الدكتوراه حـول معايير ومواصفات المنتجـات[2]، وكذلـك عملي فـي مجال الصحـة العامة. وخلال عملـي مع نادر، اعتدنـا على توثيـق كيف كان المشـترون يتعرضون للتضليل و/ أو كانوا غير قادرين على معرفة ما يشترونه - على سبيل المثال، كيف كانـت كمية كبيرة من المـاء المقطر، التـي تباع في الأسـواق المركزية، هي في الواقـع مجرد مياه من الصنبور، وكيف أن المستهلكين الحاصلين على تعليم جامعي لا يستطيعون التعرف على البضائع المنخفضة التكلفة من بين المنتجات المشـابهة، وكيف أن المشـترين لم تكن لديهـم أي فكرة عن كون العديد من شعور القوارض كانت تباع في شطائر الهوت دوغ.

وقد اكتشـفت أن المواصفـات (Speci-fications)، والمواصفـات القياسـية، كانت تسـتخدم بشـكل حصري تقريباً من قبل المشـترين الكبار (الشـركات، على سبيل المثال)، الذين كانوا يشترون بكميات كبيرة، ويمتلكون القـدرة والحوافز المالية على أن يعرفوا ما كانوا يشـترونه بالضبط. وعلى النقيض من ذلك، ولأن التعرف على جودة المنتـج يمثل إلى حد كبير تكلفة ثابتة يمكن توزيعها على كمية المنتج التي تُشـترى، فإن مستهلكي التجزئة هم إلى حد كبير جاهلون علـى نحو منطقي، فإذا احتجت أنت أو أنا إلى طلاء، فنحن نتوجه إلى المتجر ببساطة، أما إذا أرادت شركة جنرال موتورز (Gen-eral Motors) شراء الطلاء، فإنها تكتب أو تستخدم مواصفات تفصيلية للشراء.

وكذلك، فقـد جعلني العمـل في مجال الصحة متشـككاً في معرفة المسـتهلكين. وعلى سبيل المثال، فإن الجمهور ينفق عشرات المليارات من الدولارات سنوياً على علاجات الدجالين. أعمـل في مجال الصحة العامة، لكنني شـخصياً لا أعرف إلا أقل القليل عن الجوانب المتعلقة بصحة وسلامة ما أشتريه، وكثيـرا ما يأتي هذا القليل الذي أعرفه من متطلبات تقـديم التقارير الحكومية. اختبر معلوماتـك: ما مـدى قابليـة الملابس التي ترتديها للاشـتعال؟ ما مـدى احتمال كون المواد الموجودة في حمامك مسـرطنة؟ عند شـراء لحم البقـر أو الدواجـن، هل تعرف بماذا تمت تغذية العجول والدجاج؟

تتسـم الفكـرة الخامسـة، وهـي أن الشـركات تمتلـك نفـوذاً اجتماعيـاً وسياسياً، بكونها معروفة جيداً، برغم أنه ونادراً ما تُدرس من قبل علماء الاقتصاد،

فهي تقع، بعد كل شـيء، أقرب إلى مجال اهتمام علماء الاجتماع والمختصين بالعلوم السياسـية. ومع ذلك، فمن المهم بالنسبة لعلماء الاقتصاد تذكّر أن السياسات التي تؤثر في الشركات عادة ما تؤثر ليس فقط في أنشطتها الاقتصادية، ولكن أيضاً على تلك الاجتماعية والسياسية. وعلى سبيل المثال، فمـن الناحية السياسـية، تمتلك الشركات القدرة على التأثير على من يتم انتخابـه، وعلى القوانين التي يتم سـنّها، وعلـى ما يوضع من ضوابـط، وكيف يتم تنفيذهـا وإنفاذها. وفـي الواقع، وعلى عكـس النقابات، والكنائس، والشـركات الفردية أو حتـى الحكومـات المحليـة، فقد مُنحت الشـركات الأمريكية حقوقاً إنسـانية، بمـا في ذلك الحـق في حرية التعبير، بل وربما الحق في الخصوصية.

قصة السجائر

قبل بضع سنوات، قرأت سرداً تاريخياً رائعـاً عن صناعة السـجائر فـي القرن العشـرين [3]، والـذي كُتب مـن منظور الصحـة العامـة. ولأن القضايـا التـي رُفعت ضد تلك الصناعـة قد اضطرتها للكشـف عن بعـض الوثائـق الداخلية، ربما كانت هنـاك معلومات عن سـلوك شركات السجائر أكثر وأفضل مما يتعلق بأي صناعـة أخرى في الولايات المتحدة، وبالتالي، يمكن اسـتخدام قصة السجائر لتوضيح هذه الأفكار الخمسة.

مـن منظـور الصحـة العامـة، فإن الأمراض المتعلقـة بالتبغ تمثل أكبر عبء للوفيـات التي يمكـن الوقايـة منها في الولايات المتحدة، كما سـتحتل قريباً هذا الموقف نفسـه الذي لا تُحسـد عليه في العالم بأسـره. ولو كانت السـجائر تمثل منتجاً جديداً، فمن المشكوك فيه أنه كان سيُسـمح بطرحها في أسـواق الولايات المتحدة، وهي لا تتسبب فقط في العديد من الأمراض للمدخنين (أكثر من 400,000 حالة وفاة سـنوياً في الولايات المتحدة)، لكن التدخين السلبي يزيد بشكل كبير من مخاطر إصابة الآخرين بالمرض.

في مطلع القرن العشرين، كان تدخين السـجائر يُنظـر إليه على نطاق واسـع باعتباره عـادة قذرة يمارسـها الرجال والأولاد سيئو السمعة. كان التدخين يُعد ضرباً من الفشل الأخلاقي العميق، لدرجة أن هنري فـورد وغيره قـد تعهدوا عدم توظيف أي مدخن للسجائر أبداً. وكذلك قام عدد من الدول بحظر بيع هذه العشبة الضارة، بيد أن كل ذلك كان مقدّراً له أن يتغير خلال السنوات الخمسين القادمة؛ فقبل منتصف الخمسـينيات، كان نصف البالغين في الولايات المتحدة من مدخني السـجائر، كمـا صار التدخـين جزءاً لا يتجزأ من نمط الحياة الأمريكية.

البشر كائنات اجتماعية ذات أذواق قابلة للتغيير

اكتسبت الجوانب الاجتماعية للتدخين أهمية حاسمة بالنسبة لرواجه في أمريكا

خلال القرن العشرين. نادراً ما كانت السيجارة الأولى بمنزلة تجربة ممتعة، لكن المدخنين سرعان ما كانوا يعتادون عليها. ومع ذلك، فعند سؤالهم، كانت الأغلبية الساحقة من المدخنين تذكر حب الاختلاط بالآخرين (sociability) باعتباره عامل الجذب الأساسي للسجائر. ولم تذكر سوى نسبة ضئيلة المذاق باعتباره واحدة من متع السيجارة.

في حين أن الغالبية الساحقة من الناس يدخنون ماركة معينة خاصة بهم، ففي التجارب المتكررة، فعلى الرغم من أن المدخنين معصوبي العينين ظنوا أنهم كانوا قادرين على تحديد ماركة سجائرهم المعتادة، إلا أنهم كانوا يفشلون في ذلك عادة. ومع ذلك، فقد كان الولاء شديداً للماركة المحددة من هذا المنتج غير المتمايز إلى حد كبير، والذي لا يتحدد نمطه عن طريق الصفات الجوهرية فحسب، بل بالمغزى الثقافي.

لقد تم الترويج للسجائر، ليس فقط عن طريق ذلك الكم الهائل من الإعلانات، ولكن عبر العديد من الوسائل الأخرى بما في ذلك المواكب الاستعراضية، والمقالات المدفوعة الأجر في المجلات، وتنسيب المنتجات، أما معلنو السجائر، ولكونهم مسلحين بأدلة مستقاة من علم النفس، فكانوا على يقين من أن الجمهور لم يكن يعرف حقاً ما يريد، وبالتالي، كان عليهم تزويده بأفكار حول ما يجب أن يحب. وقد اعتقدوا أن الأفراد يعيشون في صراع مستمر للتوافق مع المجتمع، وفي الوقت نفسه يظلون مختلفين. وكذلك، فقد اعتقدوا أن هذه الصناعة يمكن أن تزدهر إذا لم تركز جهودها على بيع المنتج، بل على بيع أسلوب للحياة، تعمل فيه السجائر كآلية لتحقيق الهوية الذاتية.

وفي القرن العشرين، بدأت الغالبية العظمى من المدخنين في سن المراهقة، حيث أدت السجائر دوراً مهماً في طقوس تحديد هوية المراهقين. لقد كان للتدخين مغزى - على سبيل المثال، فإن الامتناع عن التدخين يمكن النظر إليه بالطريقة نفسها، التي يُنظر بها إلى انضمام الفتيان إلى مجموعة المخنثين. وكذلك، بدأ العديد من الفتيات يدخّن في أوائل القرن العشرين، بغرض الانفصال عن أعراف وتقاليد العصر الفيكتوري عن الإناث، ولإظهار أنهن عصريات ويتبعن أحدث خطوط الموضة.

وبالنسبة للنساء، صار التدخين مرتبطاً بالجمال الجسدي، والجاذبية الجنسية، والمساواة الاجتماعية والسياسية، أما بالنسبة للرجال، فقد كان يمثل دلالات على الفحولة والقوة. لقد امتلأت الأفلام بدخان سجائر أبرز نجوم السينما. وقد برزت أهمية الترويج عندما تحولت العلامة التجارية مارلبورو (Marlboro) بنجاح من سجائر فاخرة مخصصة للنساء إلى دخان ذكوري مخصص للرجال، وذلك عن طريق التسويق الشامل وحده. كانت إعلانات سجائر مارلبورو تحتوي على

قدر قليل من النص، حيث اعتمدت بصورة شبه حصرية في نقل رسالتها على الصور بدلاً من ذلك.

ولسوء حظ شركات السجائر، فبحلول نهاية القرن العشرين في أمريكا، فإن صورة التدخين قد تغيرت بصورة دراماتيكية. قامت إعلانات مكافحة التدخين، التي تُعرض على شاشة التلفاز بموجب مذهب الإنصاف (fairness doctrine)، بالتركيز بذكاء ليس على الجوانب الصحية فحسب، بل على الجوانب الاجتماعية للتدخين أيضاً (على سبيل المثال، «لا أحد يريد أن يقبّل منفضة للسجائر»)، مما عمل على تقليل مستوى التدخين بشكل ملحوظ. في أواخر القرن العشرين، ذكرت مذكرة لشركة (RJR) بحق أن «عامة الجمهور وقادتهم يتبعون الرأي القائل إن التدخين هو عادة فوضوية، متسيبة، ومتدنية المنزلة، وغير صديقة للأسرة، وغير مسايرة للموضة - بل وعادة تحتل جزءاً أصغر على نحو متزايد من أنماط الحياة المعاصرة». لقد اعترفت الشركات بأنها تخسر المعركة الثقافية.

ذكر المدخنون انخفاضاً في استمتاعهم بالتدخين؛ فما كان ذا رائحة عبقة صار كريهاً، وما كان جذاباً أصبح مثيراً للاشمئزاز. تحوّلت التقاليد الاجتماعية لوصم المدخنين بأنهم غير عقلانيين، بل وقذرين ومدمرين للذات. ومع ذلك، فأثناء فقدان السجائر لدلالاتها على البريق، والثقافة الرفيعة والجاذبية الجنسية في الولايات المتحدة، فقد تمكنت صناعة التبغ من تحليل معاني المكانة الاجتماعية، والكوزموبوليتانية والثراء في الدول النامية، ومن ثم تحويل السجائر الغربية إلى رموز للمكانة بين المراهقين. وفي جميع أنحاء العالم، ففي كل يوم، ينضم ما بين 80,000-100,000 فرد إلى المدخنين الجدد (ومعظمهم من الأطفال والشبان).

الشبان والأطفال

يؤدي المراهقون دوراً حاسماً في هذه الصناعة، ففي الولايات المتحدة، فإن أكثر من 80 في المئة من المدخنين يبدؤون التدخين المنتظم قبل بلوغ سن الثامنة عشرة. ومن المرجح أن تكون الماركة الأولى التي يدخنها المرء هي الواحدة التي يتم الاحتفاظ بها مدى الحياة، وكلما صغر سن البدء في التدخين يقل احتمال تمكّن المرء من الإقلاع عن التدخين. وبحلول عقد السبعينيات، ومع تضاؤل عدد المدخنين أو إقلاعهم عن التدخين، فهمت الشركات بكل وضوح حاجتها إلى «مدخنين بدلاء» - لدرجة أن مستقبلها بات معتمداً على قرار الشراء غير المشروع من قبل المراهقين.

وليس من المستغرب أن قامت شركات السجائر بالترويج لسجائرها بين أوساط الشبان والأطفال. وقد وجدت دراسة أجريت في سنة 1991 أنه بين الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين 6 - 3 سنوات، فإن معدل التعرف على الشخصية

الكرتونيـــة المميزة لإحدى شـركات التبغ «الجمــل جــو» (Joe Camel) يقتــرب من تعرفهم علــى ميكي ماوس، وقد أوضحت الوثائــق الداخليــة للشــركة الجمهــور المستهدف من دعاية الجمل جو.

تضليل المستهلكين

أطلق على السجائر اسم منظومة لتسليم النيكوتين. إن النيكوتين (nicotine) يســبب الإدمــان، بنفــس طريقة إدمــان الهيروين أو الكوكايــين، مما يــؤدي إلــى الاعتماد، والتحمّل، والانســحاب عند توقف ابتلاعه. وفي أي ســنة نمطية، يعبّــر أكثر من ثلثي المدخنين الأمريكيين عن رغبتهم في الإقلاع عن التدخين، لكن أقل من 10 في المئة ممن يحاولون ذلك يتمكنــون بالفعل من الإقلاع عن التدخين. ولجعل الناس يســتمرون في التدخين، فإن الشركات تقوم أحياناً بإضافة النيكوتين. وعلى سبيل المثال، كانوا يعلمون أن الســجائر «الخفيفة» تتطلب زيادة كمية النيكوتين للمساعدة في تواصل الإدمان.

وكما هــو الحال بالنســبة للعديد من السلع، فإن مستهلكي التجزئة لا يمتلكون ســوى قليل من المعلومات التفصيلية عن المنتج الــذي يســتهلكونه. وعلى ســبيل المثال، لم تكتف شــركات السجائر بتغيير مســتويات النيكوتين في الســجائر سراً، لكنها قامت في كثيــر من الأحيان بإدراج إضافات - كانــت 13 منها على الأقل من المواد المحظور اســتخدامها في المنتجات الغذائية. وفي منتصف القرن العشــرين، كان معظــم المســتهلكين، وحتــى بعــض الباحثين، يعتقــدون أن التدخين لا يمكن أن يكون بالغ الضــرر، معتمدين في ذلك بشــكل كبير علــى حقيقــة أن الكثير من النــاس يدخنون، فلابــد أن الجميع كانوا سيعرفون لو كان التدخين مميتاً.

وبعد أن ربطــت البحوث بين التدخين والإصابة بالســرطان وأمــراض أخرى، طرحت الشــركات سجائر مزودة بمرشح (فلتــر)، في تلميــح واضح إلــى أن هذا من شــأنه أن يقلل مــن مخاطر الإصابة بالأمــراض (علــى ســبيل المثــال، كانت إعلانات فلتر مكرونيت (micronite) الذي أنتجته شركة كنت (Kent) تقول «ما أمر به الطبيب بالتحديد»)، وهو أمر لم يحدث. بيــد أن معظم مدخني الســجائر المزودة بالفلتــر كانوا يصدقون هــذه الادعاءات. وبالمثل، فــإن طرح الســجائر المنخفضة القطــران (low tar) والســجائر الخفيفة لم يقلل من مخاطــر التدخين، ولكن كما أدركت الشــركات، فقــد اقتنــع العديد مــن المدخنين بها، فتحولــوا إلى ماركات الســجائر المنخفضــة القطــران وتلــك الخفيفة، واستمروا في التدخين.

عندمــا بــدأت الأغلبية الســاحقة من الأبحــاث العلميــة تُظهــر أن الســجائر تســبب العديــد مــن الأمــراض، قامت الصناعة بتطبيق اســتراتيجية للعلاقات العامة لإحداث وإدامة الشــكوك والجدل العلمــي. وعلى الرغم مــن أنه كان هناك شــبه إجماع حتى بــين الباحثين العاملين

لحساب الصناعة - الذين لم يسمح لهم بنشر النتائج التي توصلوا إليها - إلا أن الشركات تمكنت على مدى عقود من خلق انطباع بوجود مجادلات وخلافات علمية قوية حول العلاقة بين تدخين السجائر والإصابة بالمرض، أما الصحافة، ففي معرض استجابتها لإلحاح الصناعة على الإنصاف والتوازن، فقد تعاملت مع هذه القضية كما تتعامل مع أي جدل سياسي، ومن ثم عرضت كل من «جانبي» العلم عن طيب خاطر.

وكما خلص إليه أحد القضاة في العام 2006 في دعوى ضد صناعة التبغ، فإنه «على مدى خمسين عاما، قام المتهمون بالكذب، والتحريف، وخداع الشعب الأمريكي - بمن فيهم المدخنون والشبان الذين سعوا إليهم بحماسة باعتبارهم مدخنين بدلاء - فيما يتعلق بالآثار الصحية المدمرة للتدخين ولوجود دخان التبغ في البيئة». وإدراكاً للدور الذي قامت به عن غير قصد في تأجيج ما يسمى بالجدل العلمي، فقد حظرت العديد من الجامعات قبول أموال صناعة التبغ، والتي استخدمت تاريخياً لاكتساب المكانة والشرعية، وفي الوقت نفسه التأثير على سير العملية العلمية.

قوة الشركات

من العوامل البالغة الأهمية في صعود نجم السجائر في أمريكا خلال القرن العشرين، كان ترويجها واستخدامها بين الجنود في زمن الحرب (مثل الحربين العالميتين الأولى والثانية، والحرب الكورية). كثيراً ما تبرعت الصناعة بهذه السجائر، والتي تم تضمينها كجزء من الجراية (المؤن) التي يحصل عليها الجنود.

وطوال عقود، اعتُبر لوبي صناعة التبغ هو اللوبي الأقوى في واشنطن العاصمة، فقد تمكّن من تجنب إخضاع منتجاته للتنظيم من قبل لجنة التجارة الفيدرالية (FTC)، أو لجنة سلامة المنتجات الاستهلاكية (Consumer Product Safety Commission)، وحتى من قبل إدارة الغذاء والدواء (FDA). وفي ثمانينيات القرن العشرين، على سبيل المثال، وافقت إدارة الغذاء والدواء على عقار نيكوريت (Nicor-ette)، المؤلف من التبغ القابل للمضغ، والذي يهدف إلى مساعدة المدخنين على الإقلاع عن التدخين. وهنا، وضعت إدارة الغذاء والدواء في موقف غريب يتمثل في تنظيم المنتجات المستخدمة في مساعدة الأفراد على الإقلاع عن التدخين، دون أن تمتلك أي ولاية قضائية على السجائر نفسها.

تمتلك صناعة التبغ نفوذاً سياسياً على المستوى الفيدرالي وعلى مستوى الولايات أكثر مما تمتلك على المستوى المحلي، وبالتالي، فقد أرادت الصناعة وتمكنت من جعل معظم الولايات تمرّر «قوانين استباقية» (preemption laws) تحظر على السلطات المحلية إصدار تشريعات أكثر تقييداً لصناعة التبغ من تلك التي يتم تمريرها على مستوى الولاية. وحتى عندما بدا أن الصناعة في سبيلها

لخسارة المعارك التشريعية، وكانت تتمكن عادة من تعزيز مصالحها الخاصة. وعلى سبيل المثال، فبعد سنة من صدور تقرير كبير الجراحين لعام 1964، والذي خلص فيه إلى أن التدخين خطر على الصحة، صدر القانون الفيدرالي لتوسيم السجائر والإعلان عنها، والذي فرض وضع ملصقات تحذيرية على علب السجائر، لكن القانون، في الواقع، وبّخ لجنة التجارة الفيدرالية على تفكيرها في تنظيم السجائر، لم تؤد اللصاقات نفسها سوى إلى ردع عدد قليل من المدخنين، لكنها وفرت غطاء للشركات لربح الدعاوى القضائية المرفوعة ضدها، أما صحيفة نيويورك تايمز، فقد وصفت متطلبات لصاقات التحذير بأنها «قطعة صادمة من تشريعات المصالح الخاصة».

وبالمثل، ففي العام 1969، نزلت الصناعة عند رغبة لجنة الاتصالات الفيدرالية ووافقت على فرض حظر على الإعلانات التلفزيونية للسجائر، لكن الحظر يعني أن الإعلانات الفعالة لمكافحة التبغ، والتي كانت من متطلبات مذهب الإنصاف الصادر عن لجنة الاتصالات الفيدرالية، قد اختفت أيضاً، كما جعلت من الصعب على الشركات الجديدة دخول هذه الصناعة.

بعد أن تم فضح نفاق الصناعة من خلال وثائقها الداخلية، بدا أنه يمكن مقاضاة الصناعة بنجاح من قبل المدعين العامين في كل ولاية للمساهمة في التكاليف الطبية التي تتكبدها الولاية، لكن «التسوية الرئيسة» (Master Settlement) لم تفرض على نحو فعال إلا ضريبة الإنتاج الطويلة المدى على تلك الصناعة، مما جعل خزائن الولايات معتمدة على بقاء تلك الشركات، ويعني هذا أن الولايات كانت ضد الدعاوى القضائية التي قد تهدد السلامة المالية لهذه الصناعة، وسعى المدعون العامون إلى حماية التدفقات النقدية للشركات من المتقاضين الآخرين.

وخلال السنوات الأخيرة، سعت هذه الصناعة إلى، وحصلت بالفعل، على دعم من الحكومة الأمريكية لمساعدتها على فتح أسواق جديدة، خصوصاً في الدول النامية. شنّت شركات التبغ الأمريكية بنجاح غزوات كبرى، وبخاصة في تلك الدول التي لا يزال يتعين عليها ترسيخ القواعد الصحية. يقارن مراقبو الصحة العامة بين سياسة الولايات المتحدة الدولية بشأن التبغ مع حروب الأفيون، التي دارت رحاها في القرن التاسع عشر. ونناشد الحكومات الأجنبية لوقف تصدير الكوكايين، فنحن نضغط من أجل تصدير التبغ الذي ننتجه هنا. وقد أكد كبير الجراحين السابق، الدكتور كوب (Koop)، قائلاً «أعتقد أن الشيء الأكثر خزياً الذي فعله هذا البلد هو تصدير المرض، والعجز، والموت عن طريق بيع سجائرنا للعالم». ويقدر الآن أن عدد ضحايا التبغ في جميع أنحاء العالم خلال القرن الحادي والعشرين سيصل إلى مليار نسمة.

من جانبه، فإن آلان براندت (Allan Brandt)، الذي كتب هذا السرد التاريخي، يطلق على صناعة السجائر اسم

ما أود أن يعرفه طلاب علم الاقتصاد

«الصناعة المارقة»، أما علماء الاقتصاد، في اعتقادي، فسينظر معظمهم إلى الشركات العاملة في هذه الصناعة على أنها لا تقوم سوى بالعمل على تعظيم أرباحها، وهو الأمر الذي تنزع الشركات إلى القيام به في جميع الصناعات. وعلى سبيل المثال، فإنني أشك في أنه إذا أُتيحت جميع الوثائق الداخلية لصناعة المشروبات الغازية، فسنرى العديد من الأنشطة المماثلة. تقوم تلك الشركات بنجاح ببيع الماء المحلّى ذي النكهات المختلفة للشباب، الأمر الذي يتم في جزء كبير منه بواسطة الترويج للخيارات المتعلقة بنمط الحياة، وقد تمكنت لسنوات عديدة من ترويج منتجاتها وبيعها في المدارس الحكومية. ليست هذه بالصناعة التي تركّز على تحسين صحة الجمهور.

الخاتمة

إنني على يقين من أن علماء الاقتصاد الآخرين يمتلكون آراء شديدة الاختلاف عن هذه، لكني أود من طلاب علم الاقتصاد أن يعرفوا أن الأسواق تعمل بشكل جيد في كثير من الأحيان، لكنها تعاني أحياناً من مشكلات جسيمة. وأود منهم أن يدركوا أن النموذج البسيط الذي تعلموه يُغفل، أو ينزع التأكيد عن جوانب مهمة من العالم. إن الأفكار الخمسة التي أود منهم شخصياً أن يتعرفوا عليها هي أنه، على مستوى النصوص الاقتصادية على الأقل، يوجد تركيز ضئيل على حقيقة أن (أ) البشر كائنات اجتماعية؛ (ب) أن أذواقهم تتسم بالمرونة، خصوصاً لدى الأطفال والمراهقين؛ (ج) هناك كثير من الأطفال والمراهقين في العالم؛ (د) نادراً ما يكون المستهلكون على دراية بالمنتجات التي يشترونها؛ و(هـ) إن الشركات الكبرى (وغيرها من المؤسسات) كثيراً ما تمتلك قدراً كبيراً من النفوذ الاجتماعي والسياسي.

فإذا تمكنوا من فهم هذه الأفكار، إلى جانب كل الأفكار الأخرى التي تعلموها كطلاب لعلم الاقتصاد، فأعتقد أنهم سيصبحون علماء اقتصاد أفضل، بل ومواطنين أفضل.

الهوامش

(1) Gawande 2009.

(2) Hemenway 1975.

(3) Brandt 2007.

المراجع

Atul Gawande. Hellhole. New Yorker, March 30, 2009. http://www.newyorker.com/ing/2009/03/30/090330fa_fact_gawande#ixzz1Ec3hnxKB

David Hemenway. Industrywide Voluntary Product Standards. Cambridge, MA: Ballinger 1975.

Allan M. Brandt. The Cigarette Century: The Rise, Fall, and Deadly Persistence of the Product that

Defined America. New York: Basic Books, 2007.

الأزمة: نظرة من داخل أمريكا المحتلة

بقلم: وليام ك. تاب*

ترجمة: بدرية الرشيد **

العنوان الأصلي للمقال:

The Crisis: A View from Occupied America، ونُشر في مجلة Monthly Review ، المجلد 64، العدد4، 2012.

إن موضوع منتدى اليسار لعام 2012 هو «احتلوا النظام - نحو مواجهة الرأسمالية العالمية»، وهو يدعو إلى تصور تاريخي مدعم بحس واقعي للوضع الراهن. ولاحتلال النظام يجب علينا أولاً أن نعي ماهيته، من حيث إنه نظام لا يوزع المزايا والسلطات بشكل متساوٍ، وذلك يتطلب احتلال خطاب الرأي العام، كما فعلت حركة «احتلوا»(1) (Occupy Movement)، ونجحت في ذلك إلى حد ملحوظ، حتى إن الرئيس أوباما - الذي اتبع حتى الآن السياسة الاقتصادية لمستشاريه الودودين من «وول ستريت» (Wall Street) - اقتبس بعض خطابه الانتخابي من حركة «احتلوا وول ستريت»، لكن «التغيير» الذي وعد به أوباما خلال فترة الانتخابات الماضية، بصعوبة، ينطلي على الناخبين في ظل النظام الحالي.

- William K. Tabb, "The Crisis: A View from Occupied America", *Monthly Review*, Volume 64, Issue 4, 2012, Translated and reprinted with permission by NCCAL – Kuwait 2014.

* وليام ك. تاب (William K. Tabb) (wktabb@earthlink.net) أحدث مؤلفاته كتاب «إعادة هيكلة الرأسمالية في وقتنا الراهن» (The Restructuring of Capitalism in Our Time) (مطبعة جامعة كولومبيا، 2012)، ودرّس الاقتصاد في جامعة كوينز، كما كان عضو هيئة تدريس الاقتصاد والعلوم السياسية وعلم الاجتماع في مركز الدراسات العليا بجامعة مدينة نيويورك، وهذا المقال جزء من عرض قدمه في «منتدى اليسار لعام 2012» في مدينة نيويورك.

** بدرية الرشـيد: حاصلة على درجة البكالوريوس في الأدب الإنجليزي من جامعة الكويت عام 2004، وتعمل في مجال العلاقات والاتصالات في القطاع المصرفي.

إن الروح الجديدة، التي بعثتها حركة «احتلوا» والنشاطات المشابهة، تهدد قوة الشركات وتهدد الرأسمالية، فقد ألقت الحركة اللوم على الأحزاب السياسية المهيمنة، والتي تعتمد على أغنى 1 في المائة من السكان (2) في تمويلها مقابل تمثيل الأحزاب السياسية لتلك الفئة في الكونغرس، فكما قال غوردن ليفر (Gordon Lafer): «إذا كان الجمهوريون مؤيدين لفئة 1 في المائة، فإن معظم الديموقراطيين متعاونون معهم» (3)، فاتفق كلا الحزبين على أن المشكلة الرئيسة، التي تواجه الدولة هي العجز في ميزانية الحكومة، وذلك، بالطبع، زعم غير صحيح، علماً أن مشروع التقشف الطبقي (بالإضافة إلى لعبة الشرطي الجمهوري السيئ والشرطي الديموقراطي الصالح) لا مناص منه، وذلك لدفع تكاليف الأضرار التي سببتها الأزمة، وكذلك لتعزيز السلطة والثروة لدى الـ 1 في المائة ، فلا يريد أي من الحزبين مناقشة ما حصل للطبقة العاملة خلال العقود الثلاث الماضية، وهو سيناريو مرجح استمراره مع جمود أو انخفاض أجور معظم الـ 99 في المائة، وتركز الثروة والسلطة لدى من في القمة، ولا ينطبق هذا الأمر على الـ 1 في المائة فحسب، بل على عُشر الـ 1 في المائة أيضاً، كما أنه ينطبق على الواحد من ألف من تلك الـ 1 في المائة، وهم المليارديرات الذين يحددون حظوظ المرشحين السياسيين في الفوز، ويقررون السياسات الاقتصادية التي يجب على الكونغرس ووسائل الإعلام تبنيها.

وبينما، وبصعوبة، تعد هذه المعلومات جديدة بالنسبة لقراء مجلة «مونثلي ريفيو» (Monthly Review)، فإن هناك توجهاً عاماً لدى الأمريكيين، وبأرقام غير مشهودة منذ زمن، بأن الرأسمالية بدأت تفقد (بل قد خسرت لدى الكثيرين) شرعيتها، كما أن هناك فهماً أوضح لحقيقة أن هيمنة نخبة قليلة وفاسدة واستغلالية أمر صار يواجه تحدياً، وذلك كما تشهد الانتفاضات الأخيرة من القاهرة وحتى موسكو، حيث يبحث كثيرون من مختلف أنحاء العالم عن بنية اجتماعية جديد لمرحلة ما بعد الرأسمالية، قائمةً على الديموقراطية التشاركية والسيطرة الاجتماعية على الاقتصاد، وعلى إزاحة الـ 1 في المائة، أي النخب والطبقات الحاكمة.

ومهما بلغت قراءة مؤشر الداو جونز (Dow Jones) لأسعار الأسهم، فالأزمة الاقتصادية مستمرة للطبقة العاملة لسنوات عديدة وعلى مستوى عالٍ من المعاناة وانعدام الأمان، حيث يمكن أن ترتفع نسبتا النمو والربحية في تخوم رأس المال الاحتكاري في الوقت نفسه، الذي تنخفض فيه حصة العمال من الفائض، الذي يصنعونه بأنفسهم، ويمثل هذا الوضع وجهاً من أوجه الرأسمالية بشكل عام، كما يمثل بشكل خاص الحقبة الراهنة من التوسع السريع في القطاع المالي (financialization)، الذي أصبح معولماً، إلى جانب التركز والتمركز في الشركات العابرة للحدود. لكنّ هناك

إدراك متنام أن السياسات التي تفرضها الـ 1 في المائة كحل تقدمه للأزمة ستؤدي إلى نتائج أسوأ، حتى وإن استمر ما يسمى التعافي الاقتصادي في الولايات المتحدة، وظهر بمعجزة ما في أوروبا. فالسياسات المفضلة لدى الطبقة الحاكمة تصاغ بحيث تخلق تعافياً اقتصادياً يعزز سيطرتهم.

وقد قدّم مايكل ييتس (Michael Yates) في هذه المجلة بعض الأرقام الأساسية المتعلقة بموضوعنا، حيث لا يمكن المبالغة في وصف إعادة التوزيع الطبقي الحاد للفائض، فبين عامي 2009 و2011 كان 88 في المائة من نمو الدخل القومي من نصيب أرباح الشركات، بينما شكلت الأجور 1 في المائة فقط، أما فيما يخص دخل الفرد، ففي العام 2010 (وهي آخر سنة تتوافر فيها المعلومات) ذهبت نسبة 93 في المائة من إجمالي النمو في المداخيل لأغنى 1 في المائة من الأمريكيين، ومن حيث عدم المساواة يصنّف كتاب «حقائق العالم» لوكالة المخابرات المركزية الأمريكية (CIA World Factbook) الولايات المتحدة بمرتبة تلي الكاميرون وساحل العاج، وبصعوبة تتقدم على أوغندا.

ومن الملاحظ أن الإعلام تحسّن أخيراً، من حيث الإشارة إلى إحصاءات حكومية مقلقة، ويعود الفضل لهذه الصحوة لحركة «احتلوا»، حيث نقلت وكالة «أسوشيتيد برس» (Associated Press) في ديسمبر 2011:

بسبب ضغوط غلاء المعيشة، تعيش أعداد غير مسبوقة من الأمريكيين - قرابة 1 من كل 2 - في الفقر أو على حافته، بحيث يتم تصنيفهم من ذوي الدخول المتدنية، وتدل آخر الإحصاءات على تقلص الطبقة الوسطى مع بقاء البطالة مرتفعة وإنهاك شبكة الأمان الاجتماعي الحكومية، وتأتي هذه الأرقام بعد سنوات من جمود أجور الطبقة الوسطى، الأمر الذي أضر بالملايين من العمال والأسر (4).

واتضح أن 97 مليون أمريكي يصنفون من ذوي الدخل المتدني (وهي فئة تُعرّف بمن يكسبون ما بين 100 إلى 199 في المائة من الدخل الذي يمثل مستوى الفقر). ومنذ العام 2001 وحتى اليوم لم يشهد التوظيف أي نمو يذكر، وبالتناسب يتم توظيف أعداد أقل من كل الفئات العمرية من 16 إلى 54 سنة. ومن المثير للسخرية أن من هم في سن التقاعد هم الوحيدون الأكثر عملاً، وذلك بسبب حرمانهم من التقاعد بسبب تغيير الشركات لخطط تقاعدهم، حيث يضطر العاملون الكبار في السن الاستمرار في العمل. وقد أثر بالذات انخفاض التوظيف في الفئة العمرية التي تتراوح بين 16 و29 سنة، حيث إن معظم خريجي الجامعات إما عاطلون عن العمل أو يعملون في وظائف لا تتطلب شهادة جامعية، حيث يتعدى متوسط حجم القروض الجامعية الـ 25 ألف دولار، فيضطرون للعيش أسرى لديونهم في نظام شبيه بالسُخرة، وقد اضطرت أعداد غير مسبوقة من خريجي الجامعات للعودة إلى العيش مع أهاليهم (5).

وتتفاقم صعوبة الظروف المعيشية لدى الأمريكيين الملونين ومن لا يحملون شهادات الثانوية، فبالنسبة للرجال الأمريكيين من أصل أفريقي، فإن كل واحد من ثلاثة رجال يدخل السجن، وفي حال لم يكن يحمل شهادة الثانوية فإن النسبة تصبح اثنين لكل ثلاثة. وانخفض الدخل الوسيط للرجال الحاصلين على شهادة الثانوية دون الجامعة بين عامي 1969 و2009 بنسبة 47 في المائة، أما أوضاع النساء فتحسنت بحيث تمثل أجورهن في المتوسط 80 في المائة من أجور الرجال، لكن ذلك لا يعود بشكل أساسي لارتفاع أجور النساء، بل لأن أوضاع الرجال سيئة.

إن أوضاع العمال سيئة منذ عقود، ويجب التأكيد على هذا الأمر. إننا لا نمر بأزمة مؤقتة، بل بهجوم منظم ومستمر منذ فترة طويلة على حياة العمال، فمنذ العام 1973 وحتى العام 2006 (أي قبل بدء الأزمة الاقتصادية العميقة الحالية) ارتفعت الأجور الحقيقية بأقل من 1 في المائة، على الرغم من ارتفاع الإنتاجية بما يزيد على 80 في المائة، وهو ما يعني أن مكاسب العمل الذي نقوم به ذهبت بشكل شبه حصري لرأس المال. وبعد بداية الأزمة الحالية، فإن قمة الوقاحة أن يقوم ممثلو رجال الأعمال بالدعوة لمختلف أنواع التخفيضات الإضافية في الضرائب لمصلحة الـ 1 في المائة وتغيير الضوابط المفروضة عليهم، وهي تغييرات لن يكون من شأنها خلق وظائف، بل ستزيد من عدم المساواة، بينما ستضر البيئة وتجعل اشتراطات العمل أقل أماناً وصحةً وأكثر إجهاداً للعمال. وما ينبغي أن يكون واضحاً هو أن تلك السياسات، التي تُفرض علينا، هي نفسها التي أدت إلى انهيار الاقتصاد، وستؤدي في الواقع إلى مزيد من عدم المساواة كما حدث في السابق، بل إن اقتصاديي صندوق النقد الدولي أنفسهم يقولون إن عدم المساواة والنمو غير المستدام وجهان لعملة واحدة[7].

ويستمر هذا التوجه منذ ثلاثة عقود وتحت سلطة الرؤساء الجمهوريين والديموقراطيين، فخلال إدارة كلينتون في التسعينيات قام الثري الواحد في المائة بجني 45 في المائة من النمو في الدخل المتاح[8] (disposable income) في هذه الدولة، وخلال إدارة الرئيس بوش الابن حصل الـ 1 في المائة على 73 في المائة من النمو نفسه.

ويملك الـ 1 في المائة اليوم ثروة خاصة صافية تفوق الـ 90 في المائة الأفقر، وأسرع المجموعات نمواً ضمن الـ 1 في المائة هم المستثمرون الماليّون في «وول ستريت»، الذين أدوا إلى هبوط الاقتصاد، وستجد أن العُشر الأعلى ضمن الـ 1 في المائة والـ 0.01 في المائة الأعلى ضمن الـ 1 في المائة في «وول ستريت» يديرون الشركات العابرة للحدود، حيث يصدّرون الوظائف ويصرفون المال الذي في هيئة أسهم ترتفع قيمتها عند تسريح الموظفين والضغط على الموظفين المتبقين لرفع إنتاجيتهم، والذين تسلب منهم امتيازاتهم.

إن سبب أزمة ميزانية الحكومة ليس كون أوباما «الرئيس الذي يوزع المساعدات الغذائية على المحتاجين»، بل إن سببها عدم دفع الأغنياء للضرائب المفروضة عليهم كما كانوا يفعلون في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، عندما كانت الحركات التقدمية في أوجها، فأرقام الأمريكيين الذين يتلقون مساعدات غذائية من برنامج المساعدات الغذائية الإضافية (The Supplemental Nutritional Assistance Program, SNAP) (والذي حل محل كوبونات المساعدة الغذائية في العام 2008) بلغ أرقاماً قياسية خلال الصيف الماضي: 6,44 مليون شخص، أي نحو 15 في المائة من تعداد الدولة، وهم مقيدون ببرنامج المساعدات لأنهم في أمس الحاجة لهذه المساعدة لإطعام أنفسهم وأسرهم في ظل هذا الاقتصاد المزري.

ومنذ إجبار المرشح الرئاسي السابق مت رومني (Mitt Romney) على إشهار إقراره الضريبي أصبح الأمريكيون أكثر معرفة بالبنوك السويسرية وثغرات النظام الضريبي في دول الكاريبي. وفي العام 2008 أبقت 83 شركة من أكبر 100 شركة في الولايات المتحدة على شركات تابعة في الخارج، مسهلة بذلك التملص من الضرائب، وكان لـ«سيتي جروب» (Citigroup) وحدها أكثر من 400 شركة تابعة للتملص من الضرائب، ويقع واحد وتسعون منها في لوكسمبرغ وتسعون أخرى في جزر الكايمن، كما يحرص محامو الضرائب والمحاسبون المتخصصون في التهرب من الضرائب أن يدفع الـ 1 في المائة أقل الضرائب، فوفقاً لوزارة الخزينة الأمريكية، فإن متوسط الضرائب الفعلية المدفوعة من قبل الشركات بلغ 4,13 في المائة في العام 2007، وهو أقل بكثير من باقي الدول الغنية.

وذكر خبر في مطلع العام 2012 في صحيفة «وول ستريت جورنال» (Wall Street Journal) أن «الشركات الأمريكية تسجّل نسباً قياسية عالية من الأرباح، إلا أن خبراء الأرقام في واشنطن مندهشون من ظاهرة استجدت أخيراً»، وما هذه الظاهرة المحيرة؟ مفادها أن «أرقام إيصالات الضرائب على أرباح الشركات كنسبة من الأرباح في أدنى مستوياتها منذ 40 عاماً»[(9)]، وهذا ما ورد في صحيفة «وول ستريت جورنال» وليس من صحيفة «احتلوا وول ستريت جورنال» (Occupied Wall Street Journal)، ومصدر الخبر ذي البيانات «المحيرة» هو مكتب الميزانية في الكونغرس (Congressional Budget Office)، وهو غير حزبي.

إن الحكومة الفيدرالية تنفق 24 في المائة من الناتج المحلي الإجمالي، لكنها لا تحصّل من الضرائب سوى 15 في المائة. وهناك طريقتان لإغلاق الهوة، الأولى - وهي الطريقة التي يتفق عليها كل من الديموقراطيين والجمهوريين و«وول ستريت» - هي خفض النفقات، أما البديل فهو المطالبة جدياً برفع الضرائب على الشركات العابرة للحدود ونشاطات التمويل

الدولي وعلى الـ 1 في المائة، ويدرك رأس المال ذلك، بالتأكيد، ويفضل استخدام الأزمة لإجبار الحكومة على تقليص النفقات وتدمير نقابات القطاع العام، والتي باتت تمثل عدداً أكبر من العاملين مقارنة بنقابات القطاع الخاص، وبهذا الشكل تتم الاستفادة على المدى البعيد من الأزمة عبر تقليص قوة العمالة المنظمة.

وهناك كم جيد من المعلومات والحماس الذي بدأ يغذي المجتمع الأمريكي بسبب التحركات النشطة الأخيرة، وعلى الرغم من كون المكون الرئيس في هذه الحركات غير معاد للرأسمالية حتى الآن، إلا أن سياستها تحمل نقداً أخلاقياً قوياً للنظام، وبات واضحاً لكثيرين - كما كتب مايكل زويغ (Michael Zweig) من منظمة عمال أمريكا ضد الحرب (U.S. Labor Against the War) - أن «الميزانيات ليست مجرد وثائق حسابية، بل إن الميزانيات وثائق أخلاقية كذلك»[(10)]، فالميزانيات تعكس اختياراتنا كمجتمع، وليست هناك ضرورات تحكم هوية دافع الضرائب وكم يدفع، وهوية المستفيد من الإنفاق وما الذي يستفيده. إن إصرار اليمين على قدسية الجيش، وعلى أن الحروب الاختيارية، التي تقتل عدداً لا يحصى من الضحايا، ضرورية لمحاربة شيء يسمى «الإرهاب» - بينما نقوم بأقل القليل للمحاربين القدامى العاطلين عن العمل والمشردين وغيرهم من الطبقة العاملة - هو خيار بحد ذاته. هذه الحسبة الأخلاقية مهمة، وحسبة الأرقام مهمة كذلك، حيث يقول زوايغ إن مبالغ الضرائب، التي صُرفت على حربي العراق وأفغانستان في العام 2011، كانت كافية لمنع نقائص الميزانية كلها في الولايات الخمسين كلها (ناهيك عن تجنب خسارة عدد لا يحصى من الأرواح والمعاناة التي لا توصف في تلك البلدان المدمرة الآن). إن الميزانية الحكومية وطرق تمويلها حصيلة خيارات سياسية وأخلاقية تعكس قوة الطبقات.

وكما يقترح أحد كبار اقتصاديي مصرف إنجلترا[(11)] (Bank of England)، فإن النظام الآن يدور في «حلقة الهلاك» (Doom Loop)[(12)]، فالديون تخلق عوائد كبيرة للمصرفيين بينما تُحل مشاكل الفقاعات والانهيارات الاقتصادية عن طريق أخذ دولارات الضرائب لإعفاء الـ 1 في المائة من دفع ثمن أفعالهم، وتوسعت هيمنة قطاع التمويل (financialization) المتمركزة في نيويورك ولندن اليوم إلى مستوى عالمي[(13)]، كما صارت الأزمات الاقتصادية متزامنة عالمياً[(14)].

لقد مررنا بذلك كله خلال فترة الكساد العظيم (Great Depression)، فمن العام 1923 وحتى العام 1929 ذهب 70 في المائة من نمو الدخل لأغنى 1 في المائة، بينما ذهب 15 في المائة فقط لأفقر 90 في المائة[(15)]. كان عدم المساواة هو أساس أزمة الكساد العظيم، كما هو الحال في الأزمة الحالية، وكانت النقابات في ذلك الوقت ضعيفة، وبدأ المزارعون يتركون

الريـف، كما بـدأ المهاجـرون يتدفقون نحو المدن، ممـا أدى إلى خفض تكاليف العمالـة، وازداد التفاوت فـي الدخول، وبلغـت المضاربـات الماليـة مسـتويات مرتفعـة، كما أدى انخفـاض الأجور إلى ضعـف الطلب على السـلع والخدمات، وأدى ذلك كله إلى الانهيار.

لكـن أحـد الفروقات الأساسـية بين الأزمتـين هو أنه خلال فتـرة الثلاثينيات عانـى الجميع من الأزمة، حتـى الـ 1 في المائـة، الذيـن تقلصت ثروتهـم واهتزت ثقتهم بأنفسـهم كطبقة، ونتج عن ذلك أن اعتنق بعيدو النظر من أعضاء تلك الطبقة النظرية الكينيزية (Keynesianism) لإنعاش الاقتصـاد، وبعـد مقاومة شـديدة قبلوا بوجـود النقابات (والتـي دُعمت في ذلك الوقت بحركة جماهيرية شديدة). ومقارنة بالكسـاد العظيم، اسـتفاد الـ 1 في المائة خلال الأزمـة الأخيرة بشـكل جيد، فقد أُنقذ «وول ستريت» وزادت أرباح الشركات وعلاوات المديرين وأسعار أسهمهم، وهناك شـعور عـام أن الطبقة العاملـة لن تدفع ثمن الأزمة التي تسـبب بها الـ 1 في المائة فحسـب، بل إن الـ 1 في المائة سيصبحون أقوى من جراء هـذه الأزمة، لكن المقاومة التي يشهدونها على مسـتوى عالمي تشير إلى إمكانية تغير الأوضاع.

إن السـؤال يتشـابه في كل مكان: من سيدفع ثمن الأزمة، العمال أم رأس المال؟ لدى حكومات الـ 1 في المائة جواب واحد، لكن الشعب لديه إجابة أخرى.

لقد فقدت أحزاب الوسط السياسية، سواء يسار الوسط أم يمينه، ثقة الناس في كل مكان، ولا تكفـي الأدوات الاقتصادية الكينيزيـة التقليديـة لتحقيـق التغييـر المطلـوب، على الرغـم من أنهـا أفضل مـن الوعود الكاذبة التـي تمثلها الميزانية المنحـازة لرجـال الأعمـال والإعفاءات الضريبيـة، فبرامج التحفيـز (stimulus) أفضل من عدمها، لكـن في عالم تذهب فيـه معظم العوائد للـ 1 في المائة لن يحل ذلك الأزمة البنيوية، فسيسـتمر الـ 1 في المائة فـي الحصول على نصيب الأسـد من أي نمـو يتحقق في المـدى القصير، وقـد اسـتخف الكينيزيون بمـدى تأثير خفض الضرائب وكيف أنه سـيصب في النهايـة في أيدي الـ 1 فـي المائة، وكيف أنه يغذي المضاربة المفرطة. إن ما يهم هو هوية المسـتفيد من الفائض الذي يصنعه المجتمع وكيفية استخدامه.

لن يتـم إصـلاح الوضـع الراهن إلا بحركة يسـارية قوية كالتي كانت في فترة الثلاثينيات، والتي يبدو أنها بدأت تتشكل، وليس فقط في الشرق الأوسط والولايات المتحدة وأوروبا [16]، وتدل المقاومة النشطة التي بدأت تتفجر في جميع دول العالم - مقاومة حكم النخبة على حياتنا عن طريق الـ 1 في المائة - على أننـا قد نكون في طور خلق حركة لبناء عالم جديد.

لقد عارضت غرفة التجارة الأمريكية، وهي من أكثر المؤسسـات الواعية طبقياً في أمريكا، مرسـوم مدينة نيـو أورلينز

(New Orleans) بكفالة حد أدنى للأجور، وذلك عبر الاعتراض عليه عند المحكمة العليا في ولاية لويزيانا (Louisiana)، حيث أعلنت الغرفة أن «مقترحات الحد الأدنى للأجور غير عادلة اقتصادياً لأنها تغير الأسس التي يعمل على أساسها اقتصادنا»، وذلك زعم صحيح.

بالنبرة المحذرة نفسها، يقول فرانك لنتز (Frank Luntz)، وهو على الأرجح أهم مخطط استراتيجي جمهوري على قيد الحياة، بعد شهرين من استقرار حركة «احتلوا وول ستريت» في حديقة زوكوتي (Zuccotti Park)، لرابطة حكام الولايات الجمهوريين (Republican Governors Association): «إني مذعور للغاية من الحركة المعادية لـ«وول ستريت»، إني مذعور حد الموت، فإن لهم أثراً في رأي الشعب الأمريكي في الرأسمالية»، وهو على حق أيضاً، فمن حق هذه الجماعة أن تخاف.

ومنذ العام 2002 تتبعت شركة استطلاع الرأي «غلوبسكان» (GlobeScan) آراء الناس، وفي تلك السنة رأى أربعة من كل خمسة أمريكيين (أي 80 في المائة) السوق الحرة كأفضل نظام اقتصادي للمستقبل (وهي أعلى نسبة تأييد ضمن الدول التي استطلعت فيها الآراء)، إلا أن التأييد بدأ في الانخفاض في السنوات التالية، ثم هبط فجأة في العام 2009 بواقع 15 نقطة في عام واحد. واليوم، يعتقد أقل من ثلاثة من كل خمسة أشخاص (59 في المائة) أن السوق الحرة والرأسمالية أفضل النظم الاقتصادية للمستقبل. صرح رئيس «غلوبسكان»: «إنه ليس بخبر سار لرجال الأعمال الأمريكيين»[17]، وذلك بالطبع تصريح يبخس الموضوع حقه.

إن الفكرة وراء المرحلة القادمة من حركة «احتلوا النظام» هي أن يقوم المناضلون بتسليط الضوء على كيفية ارتباط كل مواطن النضال ببعضها، من الرعاية الصحية، والتعليم الجيد للجميع، والاستدامة البيئية، وصولاً إلى إنهاء عمليات السجن المنظم والحبس للرجال السود، وحتى توفير توظيف كامل وفرص متكافئة، فنحن نعيش اليوم في نظام سامّ تجب علينا مواجهته بأبعاده العالمية، فمشكلتنا ليست مع نواقص في نظام جيد، بل إن مشكلتنا هي مع النظام نفسه[18].

الهوامش

(1) انطلقت حركة احتلوا باسم «احتلوا وول ستريت» (Occupy Wall Street) في سبتمبر من العام 2011 كحركة سياسية اقتصادية تحتج بشكل أساسي على التفاوت الطبقي في الولايات المتحدة، واسمها يشير إلى رغبة المشاركين فيها في السيطرة على شارع «وول ستريت» بمدينة نيويورك، وهو الشارع الذي توجد فيه كبرى شركات الاستثمار المالي والمصارف، التي يعتبرها المشاركون في الحركة سبباً رئيساً للتفاوت الطبقي.

(2) أحد أشهر شعارات حركة «احتلوا وول ستريت» هو «نحن الـ 99 في المائة» في إشارة إلى أنهم يمثلون أغلبية الشعب في مواجهة فئة الـ 1 في المائة المتبقية، التي تمثل أغنى الأغنياء المهيمنين على المجتمع، فالإشارات في النص إلى 99 في المائة و1 في المائة تأتي في هذا السياق ما لم يذكر غير ذلك.

(3) Gordon Lafer, "Why Occupy Wall Street Has Left Washington Behind," *The Nation*, November 14, 2011, http://thenation.com.

(4) Associated Press, "Dismal Prospects: 1 in 2 Americans Are Now Poor or Low Income," December 15, 2011, http://usnews.msnbc.msn.com.

(5) في المجتمع الأمريكي من المعتاد أن يستقل الابن أو الابنة في سكنهما بعد تجاوز المراهقة، والاستمرار في السكن عند الوالدين أو العودة للسكن عندهما بعد الاستقلال عادة ما يعطي انطباعاً بالفشل.

(6) الأجور الحقيقية تعني قيمة الأجور الشرائية بعد إزالة أثر التضخم النقدي.

(7) Andrew G. Berg and Jonathan D. Ostry, " Inequality and Unsustainable Growth: Two Sides of the Same Coin?" Research Department, International Monetary Fund, April 8, 2011, http://imf.org.

(8) أي القسم من الدخل المخصص للاستهلاك لا الادخار.

(9) Damian Paletta, "With Tax Break, Corporate Rate Is Lowest in Decades," *Wall Street Journal*, February 3, 2012, http://online.wsj.com.

(10) Michael Zweig, "Beyond Wisconsin: Seeking New Priorities as Labor Challenges War," in Michael D.Yates, ed., *Wisconsin Uprising: Labor Fights Back* (New York: Monthly Review, 2012), 239.

(11) المصرف المركزي البريطاني.

(12) Andrew Haldane, "The Doom Loop," *London Review of Books*, February 23, 2012, http:// lrb.co.uk.

(13) William K. Tabb, "The International Spread of Financialization," in Martin H. Wolfson and Gerald Epstein, eds., *Oxford Handbook of the Political Economy of Financial Crises* (New York: Oxford University Press, 2013).

(14) See the valuable essay by Michael Mah-Hui and Khor Hoe Ee, "Fom Marx to Morgan Stanley: Inequality and Financial Crisis," *Development and Change* 42 no. 1 (January 2011): 209–27.

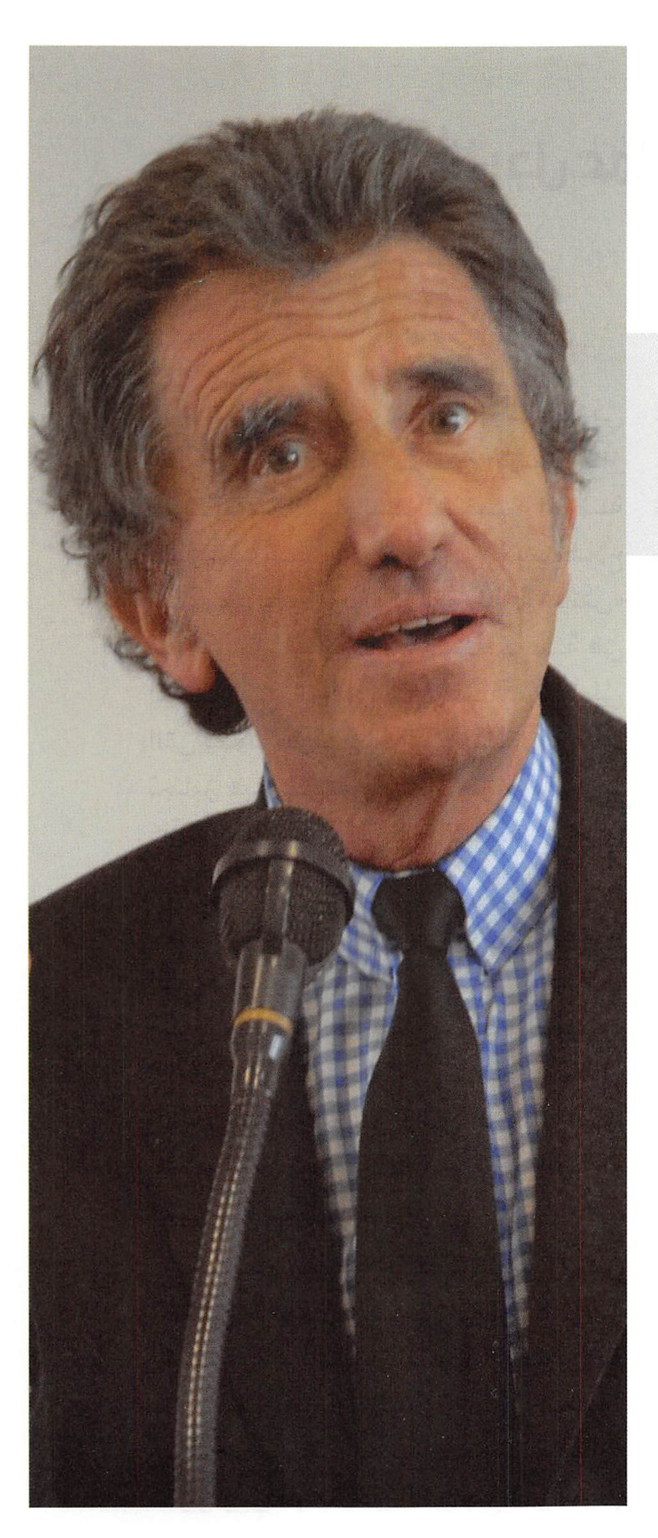
(15) José Gabriel Palma, "The Revenge of the Market On the Rentiers: Why Neo-liberal Reports of the End of History Turned Out to Be Premature," *Cambridge Journal of Economics* 33, no. 4 (July, 2009): 4.

(16) Jayati Ghosh, "The Emerging Left in the 'Emerging World'," *MRZine*, June 26, 2012, http://mrzine.monthlyreview.org.

(17) GlobeScan, "Sharp Drop in American Enthusiasm for Free Market, Poll Shows," April 6, 2011, http://globescan.com.

(18) William K. Tabb, "Extending Occupy Wall Street's Message and Critique," *International Critical Thought* 2, no. 3 (September 2012) : 13.

جاك لانج Jack Lang يرأس حالياً معهد العالم العربي فى باريس، وهو أحد أبرز الشخصيات السياسية والثقافية فى فرنسا، ويتقدم في استطلاعات الرأي على أقرانه. وعمل قبل ذلك كوزير للثقافة، وترك بصمة واضحة فى كثير من الأعمال البارزة مثل المتحف الكبير، وقوس الدفاع، وأوبرا الباستيل، والمكتبة الوطنية الفرنسية. ومن أبرز كتبه «الدولة والمسرح»، و«خطاب إلى أندريه مالرو»، و«نلسون ماندلا: دروس حياة للمستقبل»، و«الهجرة الإيجابية»، و«غداً مثل أمس»، و«معركة المتحف الكبير».



« أنا رجل عمل أكثر من رجل كلام »

جاك لانغ

حاوره : أحمد الشيخ

جاك لانغ: أنا رجل عمل أكثر من رجل كلام

حوار: أحمد الشيخ

جاك لانغ، رئيس معهد العالم العربي حالياً، ووزير الثقافة الفرنسي الأسبق، حاز في بداية هذا العام لقب الشخصية المفضلة عند الفرنسيين، وذلك في الاستطلاع الشهري الذي تجريه مجلة «باري ماتش» مع مؤسسة «إيفوب»، المتخصصة في استطلاعات الرأي. وهي ليست المرة الأولى التي يحظى فيها بهذا المركز المتقدم، الذي تجاوز فيه شعبية رئيس الجمهورية، فقد كان دائماً من الأوائل في الاستطلاع الذي تنشره المجلة بشكل دوري.

وتعود شعبية جاك لانغ، كما يرى البعض، إلى حضوره البارز في وسائل الإعلام، وثباته في الدفاع عن حرية التعبير، واتخاذه مواقف جريئة، ومناهضته للتيار العام السائد والمهيمن داخل الحزب، الذي ينتمي إليه بصفة خاصة، وداخل الساحة السياسية بشكل عام.

تجسدت شجاعة جاك لانغ، أخيراً، في قضية الكوميدي الساخر ديودوني، المتهم بالعنصرية والعداء للسامية. وكان لانغ من الاشتراكيين القليلين، الذين اعتبروا قرار مجلس الدولة بمنع عرض «جدار» لديودوني نوعاً من التراجع في مجال حرية التعبير. وقبل ذلك، كانت له مواقف جريئة أيضاً في قضية المهاجرين، التي تشغل الرأي العام الفرنسي بكل طوائفه، من اليمين إلى اليسار إلى الوسط، وله في هذا الشأن كتاب مشترك مع إيرفيه لوروا بعنوان «الهجرة الإيجابية»، يرفض فيه أن ينساق إلى خطاب تسيطر عليه الأهواء، ويدعو إلى حوار عقلاني بنّاء بدلاً من اتهام المهاجرين وتحميلهم مسؤولية كل الأزمات. وهو في هذا الشأن لا ينتقد فقط قادة اليمين وتصريحاتهم الصادمة أحياناً عن «صخب ورائحة المهاجرين»، وإنما ينتقد أيضاً أقطاب اليسار وأحزابه، ويصفهم بأنهم ليسوا على مستوى التحدي نظراً لصمتهم أو حديثهم في موضوعات أخرى عندما يكون الأمر متعلقاً بسيل العداء للمهاجرين. ويحذر أقرانه من تزايد الفجوة بين ظواهر الهجرة والإدراك العام المصاحب لها على أيدي الديماغوجيين، وأن هذا يجعل من المستحيل معالجة ظواهر الهجرة التي تتطلب خطاباً عقلانياً بنّاء.

حقّق جاك لانغ شهرةً كبيرةً بعد أن عيّنه الرئيس الفرنسي الراحل فرانسوا ميتران وزيراً للثقافة في العام 1981، واستمر في

منصبه عقداً كاملاً أنجز فيه مشروعات ثقافيةً كبيرةً، بدعم من ميتران، منها اللوفر الكبير، وقوس الدفاع، وأوبرا الباستيل، ومعهد العالم العربي، كما أسس تظاهرات ثقافية جديدة، منها: عيد الموسيقى (1982)، وأيام التراث (1984)، وعيد السينما (1985)، وشغف القراءة (1989) وزمن الكتب، وأيام الأبواب المفتوحة في المتاحف التاريخية، وهو إلى جانب ذلك مؤلف لكتب عدة من أهمها: الدولة والمسرح (1968)، والنساء غداً (1995)، ورسالة إلى أندريه مالرو (1996)، وفرانسوا الأول (1997)، ولوران العظيم (2002)، ونظام سياسي جديد لفرنسا (2004)، والهجرة الإيجابية (2006)، ومانديلا- دروس حياة للمستقبل (2007)، وغداً كالأمس (2009)، ومعركة اللوفر الجديد (2010)، كما قدّم لعدد من الكتب أهمها: حق الثقافة أو الحق في الثقافة.

في هذا اللقاء مع جاك لانغ محاولة للإبحار داخل هذه التجربة السياسية والثقافية الغنية والفريدة، التي اشتهرت بنجاحها في أكثر من مجال، أردت أن أنقل إلى القارئ العربي خبرة هذا الرجل وسر نجاحه والآليات، التي يعتمدها في عمله الثقافي الذي أكسبه شهرة تجاوزت حدود فرنسا وصارت نموذجاً في بلاد أخرى.

وكان من الضروري أن يبدأ الحوار معه من الحاضر، وحول رئاسته لمعهد العالم العربي، وعما حققه في فترة وجيزة، وما يريد تحقيقه في الفترات المقبلة من مشروعات كبيرة. وبدأ جاك لانغ حديثه قائلاً:

عندما شرّفني رئيس الجمهورية الفرنسية والدول العربية برئاسة معهد العالم العربي كان تفكيري الأول هو القيام بانطلاقة جديدة ودفع قوة جديدة داخل هذه المؤسسة الفريدة من نوعها في العالم، والتي تمثل جسراً بين الشرق والغرب، وتجسّد، بحكم طبيعتها، مجالاً للتبادل واللقاء وصراع الأفكار والآراء والرؤى، والتي هي قبل كل شيء بيت الشعوب العربية، واللغة العربية، والحضارة العربية، وانطلاقاً من هذا التصور شرعنا في إنجاز سلسلة من النشاطات والتظاهرات الثقافية، التي تستهدف الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور الفرنسي والعربي والأوروبي والدولي بشكل عام..

بدأت العمل منذ عام مع فريق العمل القائم في المعهد، ومع بعض المساعدين، ونجحنا في أن نعطي لمعهد العالم العربي رونقه من خلال مبادرات متنوعة من ندوات، ومؤتمرات، ومعارض، وأحداث ثقافية كبرى أيضاً، ففي هذه السنة أنجزنا معرضاً ثقافياً كبيراً مكرّساً لـ«قطار الشرق السريع»، الذي يعود بنا إلى تاريخ هذه المناطق التي مر بها، خصوصاً بلاد العالم العربي. والحدث الثاني هو معرض «الحج إلى مكة»، وهو، كما تعلم، لحظة مهمة في حياة المسلم الروحية، وتم إعداده بالتعاون مع مكتبة الملك عبدالعزيز في الرياض، وبالتعاون مع المتحف البريطاني أيضاً. ويعطي افتتاح رئيس الجمهورية لهذا المعرض أهميةً سياسيةً وأخلاقيةً كبيرةً، فهي المرة الأولى، منذ انتخابه رئيساً

للجمهورية الفرنسية، التي يزور فيها معهد العالم العربي، وهو بذلك يسجل مساندته الشخصية لهذه المؤسسة الفريدة في العالم، والتي لبلدنا الشرف في أن تكون مقراً لها، كما أن الرئيس الفرنسي بافتتاحه معرض "الحج إلى مكة" يعبّر عن الاحترام الذي يكنّه للدين الإسلامي، وهو الدين الثاني في فرنسا بعد المسيحية.. وإلى جانب جماليات هذا الحدث الكبير، فإنه سيسمح للزائرين بفهم واكتشاف أفضل لواحد من أكبر الأديان العالمية.. أما الحدث الثالث، الذي نعد له منذ فترة، فهو الموسم المغربي الذي سيُفتتح في شهر سبتمبر المقبل.

في بداية حديثك تكلمت عن «التبادل الثقافي»، هل يسير هذا التبادل في مسيرة مرضية؟

. نعم، عندما تكون قيم العقل والجمال والتناغم على موعد، فإن التبادل والتفاهم يكون أسهل.

هل توجد معوقات تحدّ من انطلاق مسار هذا التبادل؟

. تأتي المعوقات، في العادة، من الجهل أو الكسل أو عدم التحرّك.

ومن التاريخ، والصراعات السياسية أيضاً.

. نعم، لكن في الوقت نفسه أنا أصرّ على أن أكون إنساناً إيجابياً وبنّاءً، وأسعى إلى خلق كل الشروط، التي تسمح للمواطن اليوم أن يفهم بصورة جيدة حاضره وماضيه أيضاً.

إذن، كيف تنظر إلى هؤلاء الناس الذين يتحدثون ليل نهار عن «التصدع الثقافي» بين الشرق والغرب، وعن حروب الثقافات، وصدام الحضارات، هل تقبل مثل هذه التعبيرات؟ وهل تراها واقعية أم أنها أوهام موضات عابرة تأخذ وقتها وترحل غير مأسوف عليها؟

. أرى أن التصدع الحقيقي، والانشقاق الحقيقي، والفارق الحقيقي، يمكن على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي بين الدول الكبرى والصغرى، وداخل كل دولة أيضاً بين من يملكون كثيراً ومن يملكون قليلاً، وهذا هو التصدع الحقيقي والمؤلم، وهناك أيضاً التصدع والانشقاق النابع من صراعات ناجمة عن الجهل وعدم التسامح، وهو ما يمكن معالجته بالدعوة لعالم متفتّح متسامح يخدم العقائد والهويات المختلفة.

أما بالنسبة لتعبيرات، مثل حروب الثقافات وصدام الحضارات، فأنا لا أحبّها، ولا أميل إليها كثيراً، ويكفي أن رئيس الولايات المتحدة الأمريكية السابق جورج بوش هو الذي استخدم هذه التعبيرات.

ليس وحده من قال بذلك.

. نعم ليس وحده، أنا لا أنكر وجود الاختلافات الثقافية، لكنني لا أتخذها وسيلة لإذكاء نار الحروب، بل أراها فرصة عظيمة للتفاهم والتقارب. وأعتقد أن ما نقوم به هنا في معهد العالم العربي ينطلق من قناعة مفادها أن هناك من الجسور ما يوحد بيننا أكثر من الجدران التي تعزلنا عن بعضنا بعضاً.

هل تجد دعوتك صدى لها في العالم العربي؟

. نحن نعمل في هذا الأفق، ونجد دعماً معنوياً لنا من جهات عديدة، كما نحصل على دعم ماديّ من بعض الدول العربية لتنفيذ مشروعات محدّدة. وينبغي هنا أن أتوجّه بالشكر لدولة الكويت لمساهمتها في تجديد مكتبة معهد العالم العربي. اليوم المكتبة في حالة تجدد بفضل الدعم الكويتي، لكن من أهم المصاعب التي تواجهنا في تمويل مشروعات وعمل المعهد أن تمويله يأتي فقط من الحكومة الفرنسية.

والبلاد العربية المشاركة معكم؟

. من وقت إلى آخر تقبل بعض الدول العربية تقديم مساهمتها لمشروعات معينة، مثل الكويت كما ذكرت، والمملكة العربية السعودية في دعم معرض «الحج إلى مكة».

تقول إن الدعم لا يحدث بصورة منتظمة.

. نعم، وعلي أن أحاول إقناع كل بلد عربي أن يقدم دعمه لنا، خصوصاً أن طموحاتنا كبيرة، فأنا أريد، من ضمن مشروعات أخرى، تطوير اللغة العربية في فرنسا ودعمها، وإيجاد مؤسسة كبيرة تحمل هذا المشروع لخدمة أكبر عدد ممكن من الذين يريدون دراسة اللغة العربية وآدابها في فرنسا.

دعنا ننتقل الآن للحديث عن عملك كوزير سابق لوزارة الثقافة الفرنسية.

. أنت تريد أن تعود بنا إلى الماضي، وأنا أفضل الحديث عن الحاضر.

لكنك من المهتمين أيضاً بالماضي وبالتاريخ، ولك بعض الكتب حول شخصيات تاريخية، مثل فرانسوا الأول، ولوران العظيم.. وهي كتب تشهد على حضور الماضي في فكرك..

أنا أريد أن أنقل للقارئ العربي تجربتك في واحدة من أعرق وزارات الثقافة في العالم، والتي أسسها الأديب الكبير أندريه مالرو في عام 1959.. بم شعرت عندما دخلت للمرة الأولى أروقة وزارة الثقافة؟، هل كان مالرو حاضراً أمامك؟ وماذا كان يمكن أن تقول له؟

. بالطبع يعود إنشاء وزارة الثقافة إلى أندريه مالرو، وهو شخصية عظيمة وخطيب بارع.

وأنت كذلك.

- فترة رئاستي للوزارة كانت مختلفة عن فترة مالرو، أنا أردت فتح مسارات أخرى وطرق جديدة.

ماذا تقول للناس الذين يطالبون بإلغاء السياسات الثقافية وإلغاء وزارة الثقافة سواء في فرنسا أو في عالمنا العربي؟

. بالنسبة لي كلامهم هذا من قبيل العبث، نحن اليوم أكثر من أمس في حاجة إلى هذه الوزارة وإلى السياسات الثقافية، لا سيما ونحن نعيش عولمة اقتصادية تفضي إلى التنوع الثقافي، وتفرض على العالم نمطاً ثقافياً موحداً، وأن نصبح من المستهلكين السلبيين لثقافة معولمة من دون روح.

ألهذا أنت قدمت كتاب آلان ريو المعنون «حق الثقافة أو الحق في الثقافة»؟ أريدك أن تحدثنا عنه.

- أنا أتحدث عن الحق الحر والمتساوي لكل مواطن في الثقافة، لكن أتحدث أيضاً عن واجب السلطات العامة في جعل هذا الحق حيّاً وفعّالا.. في الحقيقة، أنا رجل عمل أكثر مني رجل كلام.

هل لا تزال للثقافة، في عصر العولمة الاقتصادية، المكانة ذاتها التي كانت لها فيما مضى، أسألك هذا السؤال لأن هناك أبحاثاً واستطلاعات رأي تقول إن أغلب المنتجات الثقافية تعاني من حالة ركود، وأن القراءة، حتى في فرنسا، تعيش حالة تراجع؟

. أنا أشكك كثيراً في استطلاعات الرأي، والتي يجعلها البعض تقول دائماً كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه. إذا نظرنا إلى الواقع الثقافي في فرنسا، ستجد في كل مكان، وفي كل المدن الكبرى والصغرى، نوعاً من التعطش والرغبة الشديدة في الثقافة وزيارة المتاحف والمعارض، وصالات العرض تجدها ممتلئة على آخرها.. ولا يمكنك أن تجد الوقت الكافي في باريس لمتابعة كل الأنشطة والتظاهرات الثقافية من كثرتها. بالطبع، هناك بعض الناس يقعون خارج هذا الاهتمام الثقافي، لأنه ليس لديهم الوسائل، ولا الانجذاب، نحو الثقافة والفن بسبب وضعهم الاجتماعي، وهذا أمر مؤسف أن يحرم قطاع من الناس من إمكانية الاستمتاع بأحد حقوقهم وهو الحق في الوصول إلى الثقافة.

وأنا أتفق معك فيما تشير إليه من تضاؤل نسبة القراءة، هذا صحيح، وهناك مؤشرات كثيرة تدل عليه.. ولا شك في أن الشباب الصاعد يبحث عن السهولة وليس لديه الصبر لتأمّل الأعمال الإبداعية. هو يريد العبور السريع عبر الإنترنت.. نحن أمام شباب أقل استعداداً وإعداداً للتوجه نحو تذوّق الآداب والفنون، وأنا أرى أن على المدرسة أن تؤدي دوراً كبيراً في هذا الشأن. وعندما كنت وزيراً للتعليم عملت على أن تكون اللغة والثقافة في قلب كل العملية التعليمية، وشجعت الشباب على التوجه نحو الآداب، وحققنا تقدماً معقولاً، لكن لا يزال أمامنا الكثير، ولا بد من تطوير العملية التربوية بكاملها، إذ لم ينفع أن تفرض الأمور بشكل سلطوي واعتباطي على الطلاب. علينا أن نجعلهم يشعرون بأهمية الثقافة، وأن ندرّب الأساتذة أنفسهم حتى يتمكنوا من جعل الطلاب يكتشفون الميل والرغبة نحو الآداب والفنون.

في نهاية الحوار شكرت السيد جاك لانغ، واقترحت عليه أن أعدّ معه كتاباً عن تجربته الثقافية وعمله في وزارة الثقافة، وعن سر نجاحه وآليات عمله، لكنه طلب وقتاً حتى يفكر في الأمر في حدود ما يسمح به وقته، ونحن ننتظر..

الرأسمالية مقابل الديموقراطية

بقلم: توماس ب. إدسال
ترجمة: ريم العلي*

العنوان الأصلي للمقال:
Capitalism Vs. Democracy، ونشر في مجلة The New York Times، عدد 28 يناير 2014.

يتحدى كتاب «رأس المال في القرن الواحد والعشرين» لتوماس بيكتي، الذي وصفته إحدى الصحف الفرنسية بأنه «إعصار سياسي ونظري»، الأرثوذكسية اليسارية واليمينية من خلال مناقشته لوضع اللامساواة المتردي كحصيلة محتمة لسوق رأس المال الحر.

لم يكتف البروفيسور في جامعة باريس للاقتصاد بيكتي (Thomas Piketty) بتحدي الأرثوذكسية، لكنه قام بالتأكيد على أن ديناميكية الرأسمالية الكامنة تُسيِّر القوى المهددة للمجتمعات الديموقراطية.

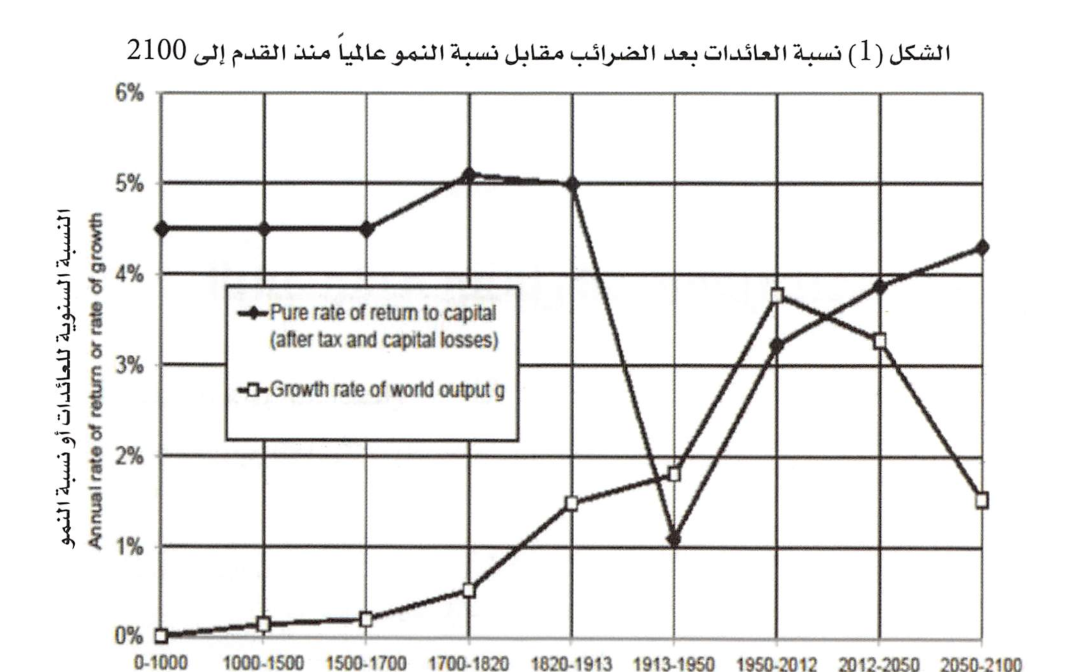
ويرى بيكتي أن الرأسمالية تضع كلا من المجتمعات المتقدمة والنامية في مأزق، حيث يصبح رواد الأعمال مسيطرين على أولئك الذين يملكون عملهم فقط. ويعتقد أن باستطاعة الاقتصادات الناشئة هزيمة هذا المنطق قريباً وعلى المدى البعيد «عندما يقرر واضعو الأجر أجرتهم الخاصة لن يكون هناك حدود، إلا إذا تم فرض معدلات الضرائب المصادرة».

ويقترح كتابه، الذي نشر منذ أربعة أشهر في فرنسا والمتوقع إصداره باللغة الإنجليزية في شهر مارس، أن سياسات الصرف والضرائب والتشريعات الخاصة بالحكومات الليبرالية التقليدية ستفشل بتقليص اللامساواة، كما قدم بيكتي مجموعة من المحاضرات باللغتين الفرنسية والإنجليزية ليشرح من خلالها حجته.

- Thomas B. Edsall' "Capitalism Vs. Democracy, the New York Times", 28 Jan 2014. Translated and Reprinted with Permission by NCCAL – Kuwait 2014.

* ريم العلي: مترجمة حاصلة على شهادة الماجستير في الأدب المقارن جامعة الكويت. وتعمل كمساعدة باحث ومترجم.

الشكل (1) نسبة العائدات بعد الضرائب مقابل نسبة النمو عالمياً منذ القدم إلى 2100



نسبة العائدات على رأس المال (بعد الضرائب وخسارة رأس المال) نزلت تحت مستوى النمو خلال القرن العشرين، ومن الممكن أن يتخطى ذلك في القرن الواحد والعشرين

نسبة العائدات الصافية على رأس المال (بعد الضرائب وخسارة رأس المال)

نسبة نمو المردود العالمي

بالنسبة للقارئ المتشدد، فسيرى أن كتاب بيكتي يعارض فكرة توزيع السوق الحر -ككيان حر من الآثار الضارة للتدخل الحكومي - لـ «ثمار التقدم الاقتصادي على جميع الناس»، كما يصفها ميلتون فردمان بجملته الشهيرة. ويضيف ميلتون: «هذا هو سر التحسينات الهائلة على أوضاع العمال خلال القرنين الماضيين».

عوضاً عن ذلك، يقترح بيكتي بأن ارتفاع نسبة اللامساواة تنعكس على عمل الأسواق كما ينبغي أن يكون الحال. يقول بيكتي: «لا علاقة لهذا الأمر باضطراب السوق: كلما زاد كمال سوق المال ارتفعت نسبة عائدات رأس المال مقارنة بنسبة النمو الاقتصادي، وكلما زادت هذه النسبة ارتفع مستوى اللامساواة».

وأقر عالم الاقتصاد في قسم البحث بالبنك الدولي برانكو ميلانوفيك في عشرين صفحة من الاستعراض المثير للجدل، والذي نشر في مجلة «المطبوعات الاقتصادية»، عدد يونيو:

«أتردد في تسمية كتاب توماس بيكتي (رأس المال في القرن الواحد والعشرين)، أحد أفضل كتب الاقتصاد في العقود الماضية. ولا أعتبر الكتاب نقيضاً لذلك، لكنني أتوخى الحذر بسبب الكم الهائل من العروض الإيجابية لهذا الكتاب، ولأن المعاصرون عادة ما يكونون غافلين عما قد يكون ذا أثر عظيم في يوم من الأيام. وتبعا لتلك الأسباب التحذيرية أحب أن أصرح بأن هذا الكتاب يعد نقطة تحول في مجال الفكر الاقتصادي».

هناك كثير من النقاط المهمة في كتاب بيكتي، أحدها ان إرتفاع اللامساواة خلال فترة العقود الستة في المجتمعات الغربية - بدءاً من الحرب العالمية الأولى، وصولاً الى سبعينيات القرن الماضي - تعد فترة مميزة ومن الصعب أن تتكرر. ويقترح بيكتي بأن هذه الفترة تمثل استثناء لوتيرة اللامساواة النامية بشكل عام.

وبالنسبة لبيكتي، فإن هذه العقود الستة المزدهرة تعد نتاج الحربين العالميتين والكساد العظيم. لقد تلقى ملاك المال - أو أولئك الذين على قمة هرم الثراء والمدخول - صفعات مهلكة. ومن ضمن هذه الصفعات، خسارتهم للمصداقية والسلطة عند انهيار سوق المال، والدمار المادي لرأس المال الذي حل على أوروبا إبان الحربين العالميتين الأولى والثانية، وارتفاع نسبة الضرائب، خصوصاً على المدخولات المرتفعة وذلك لتمويل الحروب، والنسب المرتفعة للتضخم الاقتصادي التي أثرت في ممتلكات الدائنين، وتوطين الصناعات الكبرى في إنجلترا وفرنسا، وأخيراً خصخصة الصناعات والممتلكات في دول ما بعد الاستعمار.

وفي الوقت ذاته، فقد كانت مجموعة نيو ديل كولشن، التي شجعت حركة العمل المتمردة، حصيلة الكساد العظيم في الولايات المتحدة الأمريكية، أما فترة ما بعد الحرب، فقد شهدت مكاسب كبيرة في مجال التنمية والإنتاج، كما تم توزيع فوائدها على العمال المدعومين من قبل حركة نقابة العمال والحزب الديموقراطي المهيمن. وقد كان الدعم لصالح السياسة الليبرالية الاجتماعية والاقتصادية منتشراً بشكل كبير لدرجة دفعت الرئيس الجمهوري، الذي فاز بالرئاسة مرتين بسهولة، دوايت آيزنهاور إلى الاقرار بأن أي هجوم على نيو ديل يعد دون جدوى، وكما قال آيزنهاور: «إذا قام أي حزب سياسي بمحاولة هدم الضمان الاجتماعي، وتأمين البطالة، وإلغاء قوانين العمل، وبرامج المزارعين، فلن يبقى أي أثر لهذا الحزب في تاريخنا السياسي».

وعلى حد قول بيكتي، فإن العقود الستة ما بين العامين 1914 و1973 تعد فريدة، وذلك بسبب معدلات النمو الاقتصادي التي تجاوزت نسبة عائدات رأس المال ما بعد الضرائب، ومنذ ذلك الحين، تراجع معدل النمو الاقتصادي بينما تصاعد عائد رأس المال إلى مستويات ما قبل الحرب العالمية الأولى.

ويشرح ميلانوفيك في عرضه: «إذا ما استمرت نسبة العائدات على رأس المال بكونها أعلى من نسبة النمو الاقتصادي - أو ما يعتبرها بيكتي علاقة اللامساواة الرئيسة - فسيولد ذلك تغييراً في التوزيع الوظيفي للدخل لمصلحة رأس المال، وكذلك إذا كانت عائدات رأس المال أعلى من عائدات العمل (وهذه حقيقة غير مثيرة للجدل) فسيكون توزيع دخل الفرد غير مساوٍ أيضاً، كما لاحظنا في الثلاثين سنة الماضية».

وقد ابتكر بيكتي المخطط الموضح في الشكل (1) ليوضح وجهة نظره العامة.

ويقترح بأن الطريقة الوحيدة لإعاقة هذه العملية هي من خلال فرض ضريبة عالمية تصاعدية على الثروات، ويجب أن تكون عالمية بغرض منع تحويل الممتلكات أو العقارات إلى دول معينة، حيث لا توجد تلك الضرائب. وفي هذه الحالة، يعمل وجود ضريبة عالمية على الحد من تركيز الثروات والحد من تدفق الدخل إلى رأس المال.

يؤمن بيكتي بفرض ضريبة تدريجية على الأسهم المالية والسندات والملكيات والممتلكات أو العقارات، التي عادة لا يتم فرض الضرائب عليها إلا عند بيعها، كما أن بيكتي غير متحفظ بالنسبة لنسبة توزيع العائدات وطريقتها.

يساعد تشخيص بيكتي في شرح الانخفاض الحديث في المدخول القومي المنصب في العمل، وكذلك الارتفاع المصاحب له بالنسبة للأرباح المنصبة في رأس المال.

ويركز تحليل بيكتي على ارتفاع نسبة البطالة حول العالم، وذكرت منظمة العمل الدولية التابعة للأمم المتحدة أن أعداد العاطلين عن العمل تصاعدت إلى خمسة ملايين منذ العام 2012 إلى العام 2013 لتصل الى 202 مليون في نهاية العام الماضي، ومن المتوقع أن يصل العدد إلى 215 مليوناً في العام 2018.

يتعارض حل بيكتي لمشكلة ضرائب الثروة مع مبادئ المحافظين الأمريكيين الحاليين، الذين يدعون إلى سياسات عامة مناقضة ألا وهي التقليل من النسب العليا والتخلص من ضريبة الممتلكات، وتعد كذلك مناقضة لمصالح تلك الدول التي تعمدت سن قوانين خفض نسبة الضريبة بغرض جذب المستثمرين. إن تعّذر تطبيق ضريبة عالمية على الثروة يعزز حجة بيكتي المتعلقة بحتمية ارتفاع نسبة اللامساواة، كما أن بعض الليبراليين لم تعجبهم أفكار بيكتي.

لقد أرسل لي دين بيكر، وهو أحد مؤسسي مركز الاقتصاد وسياسة البحث، رسالة إلكترونية يعرب فيها عن إيمانه بأن بيكتي «متشائم كثيراً»، ويؤكد بيكر على وجود إجراءات أقل تفاؤلاً بإمكانها أن تصلح من حال اللامساواة.

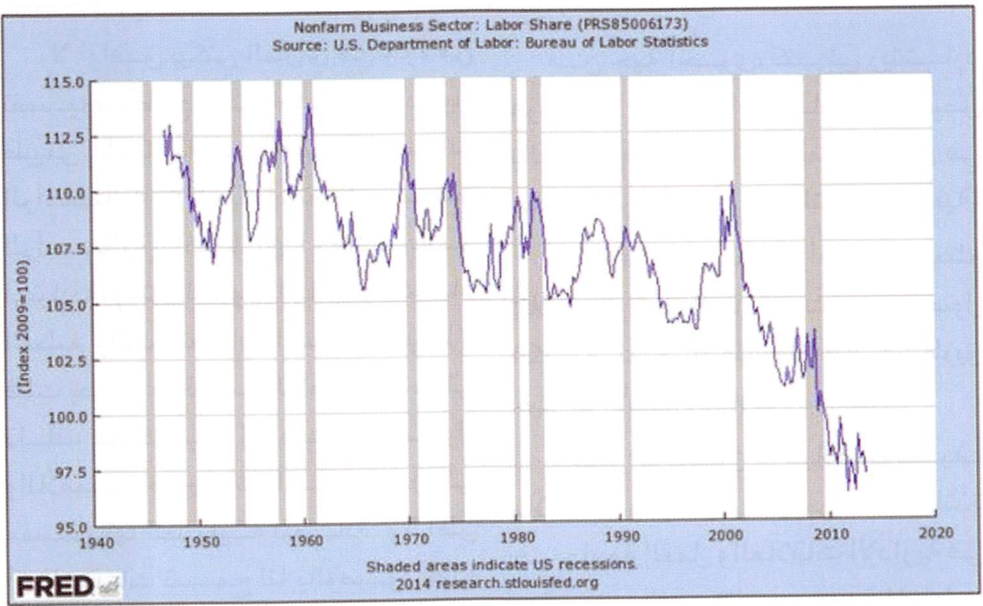
ويتساءل بيكر: «هل باستطاعتنا أن نشهد في يوم من الأيام أي شكل من أشكال الضرائب على التمويل في

الولايات المتحدة، سواء على شكل ضريبة التحويلات المالية، التي أفضلها شخصياً، أم على شكل ضريبة الإجراءات المالية التي يدعمها صندوق النقد الدولي؟».

وأضاف بيكر أن «معظم رأس المال في الإلكتروني الذي قمت بإرساله بغرض السؤال عن رأيه حول أفكار بيكتي:

«يجب أن نتخذ وجهة النظر التي ترى هذه الظاهرة كشيء ذي علاقة بقمع نمو الأجور، لكي تصبح السياسات التي

الشكل 2: قطاع العمل غير الزراعي: حصة العمل (من قسم العمل في الولايات المتحدة الأمريكية)



قطاع العمل غير الزراعي: حصة العمل

المصدر: قسم العمل في الولايات المتحدة الأمريكية: مكتب إحصاءات العمل

المساحات المظللة توضح مراحل الكساد في الولايات المتحدة

أمريكا مرتبط بالملكية الفكرية»، وأن تعديل قوانين براءة الاختراع من الممكن أن يعين الاثنين على الحد من قيمة الأدوية وبراءات الاختراع الأخرى، وفي الوقت ذاته يساعد في التقليل من تكلفة المستهلك.

وقال رئيس مؤسسة السياسة الاقتصادية لورنس ميشل رداً على البريد تولد نمو الأجور على نطاق واسع بمنزلة الترياق العلاجي أو الحل. إن وضع الاقتصاد السياسي الحالي يتطلب قوى سياسية تعمل على فرض تلك الضرائب، التي من جهتها تتطلب تحريك المواطنين والقوى المؤسسية، على سبيل المثال بدء حركة عمالية فعالة».

وقام دارون أسموغلو - وهو اقتصادي أكثر وسطية في معهد ماساتشوستس للتقنية - بمدح تجميع بيكتي الدقيق للبيانات، بالإضافة إلى تركيزه على القوى الاقتصادية والصراعات السياسية حول التوزيع الذي يشكل اللامساواة، وقال أسموغلو في رسالته الإلكترونية:

«لا أوافق بيكتي الرأي في جزء من تفسيره. يطرح بيكتي فكرة وجود ميل طبيعي لناحية اللامساواة في الاقتصادات الرأسمالية (لا أحبذ استخدام مصطلح الرأسمالية)، كما أن أحداثاً غير اعتيادية، (مثل الحروب العالمية والكساد العظيم والاستجابات السياسية أيضا)، قللت بصورة مؤقتة من اللامساواة. على ذلك، عاد كل من إيرادات اللامساواة واللامساواة بين رأس المال والعمل إلى مستوياتها الطبيعية المعتادة. ولا أظن أن البيانات تسمح لنا بالوصول لهذا الاستنتاج. ما نراه فقط هو صعود ونزول هذا النمط، لكن هناك العديد من الأمور الأخرى التي تحدث في الوقت عينه. ويتوافق الأمر مع ما يتحدث عنه بيكتي، لكنه يتوافق أيضاً مع تغييرات تكنولوجية معينة وعدة انقطاعات (أو العولمة)، التي صنعت قفزة في اللامساواة. وهذه القفزة ستستقر، أو من الممكن أن تنعكس، خلال العقود القليلة المقبلة. ويتوافق الوضع مع تغير ديناميكة القوى السياسية. وكون هذا الأمر مساهماً رئيسياً في زيادة نسبة اللامساواة في الاقتصادات المتقدمة. من المحتمل أننا نشهد أجزاء من اتجاهات مختلفة مدعومة من قبل صدمات اقتصادية رئيسة عوضاً عما يقترحه بيكتي ألا وهو متابعة ديناميكة الانعكاس للصدمات الاقتصادية».

الجدير بالذكر وجود تشجيع من قبل الليبراليين لبيكتي.

من جهة أخرى، كتب لي ريتشارد فريمان - وهو اقتصادي متخصص باللامساواة والنقابات وأنماط العمل في جامعة هارفرد - في رسالته الإلكترونية:

«أنا أوافق بيكتي تماماً، وأضيف أن معظم اللامساواة في العمل تحدث بسبب حصول الكاسبين للأجر الأعلى على المال عن طريق خيارات الأسهم وامتلاك رأس المال».

وأقر فريمان وزميلاه جوسيف بلاسي ودوغلاس كروس - الأساتذة في جامعة العمل والعلاقات الإدارية في روتجرز - في كتابهم «حصة المواطن: إعادة الملكية إلى الديموقراطية»، الصادر في العام 2013، أن لديهم بديلاً عن الضريبة العالمية على الأموال، حيث يقولون:

«يتم الإصلاح عن طريق تعديل هيكل الأعمال الأمريكي بما يتيح للعمال تبديل أجورهم بحصص قيّمة لملكية رأس المال ومدخولات رأسمال ذات القيمة بالإضافة إلى حصص من الأرباح».

بعبارة أخرى لنحول الجميع إلى رأسماليين.

الرأسمالية مقابل الديموقراطية

لا يـرى بيكتـي ملكية العامـل كحل، وبشكل عام، فهو لا يحبذ فكرة التعديلات الصغيـرة بحجة كونها ذات وقع بسـيط على النمـو الاقتصادي العالمـي. ويؤمن بيكتي بأن النسـبة سـتظل ما بين 1 إلى 1.5 خلال ما تبقى من القرن الحالي.

وكغيـره مـن الباحثين، يطـرح بيكتي عدة أسئلة حول كيفية تصـرف النظام الاقتصـادي العالمـي مع هـذه الظاهرة المتمثلة في الروبوتيات وتقعر سوق العمل والتعهيد والمنافسة العالمية.

ويعد تشـخيصه كئيباً للغاية، حيث إنه يرى الولايات المتحدة والعالم المتقدم - من غير اللجوء إلى ضريبة الثروة العالمية غير الواقعية من الناحية السياسية - يتجهان نحـو مرحلة من اللامسـاواة قد تسـبب اضطرابات اجتماعية حادة.

وسـنعرف الحكم النهائـي على كتاب بيكتي مع مرور الوقت، مما يعد بحد ذاته مشكلة، فإذا كان بيكتي على حق فستزداد اللامسـاواة سـوءاً، مما يجعل اتخاذ أي إجراءات وقائية أمراً صعباً للغاية.

دعـــــوة

ترحب «الثقافة العالمية» بإسهامات المثقفين العرب من القراء الكرام، المتابعين لنتاج الفكر العالمي الثقافي، وتعاونهم معها في دعم رسالتها الثقافية، وذلك عن طريق تزويدها بعناوين مقالات أو ملفات، على أن تكون متميزة بالمستوى الفكري والعلمي، ومما نشر في المجلات والدوريات العالمية خلال العامين الأخيرين.

- **شروط النشر في المجلة:**

1- ألا تكون المقالات أكاديمية بحتة ولا صحفية .

2- أن تكون من كافة اللغات الأجنبية وخاصة (الإنجليزية والفرنسية).

3- ألا يكون مصدر المقالات من مجلات ودوريات حقوق النشر فيها حصرية لجهة معينة. مثل:
(National Geographic, Nature, Scientific American, Foreign Affairs, The Economist, Intelligent Life, Technology Quarterly).

4- أن لا يتعدى المقال المقترح للترجمة، سنتين من تاريخ نشره، باستثناء مقال قديم لأهميته.

5- أن يكون المقال المقترح للنشر لم يترجم أو ينشر من قبل.

فاكس	تليفون	العنوان	وكيل التوزيع الحالي	الدولة
24826823	24826820/1/2 24613872 /3	الشويخ – الحرة – قسيمة ٣٤ – الكويت – الشويخ – ص.ب ٦٤١٨٥ – الرمز البريدي ٧٠٤٥٢	المجموعة الإعلامية العالمية	الكويت
+971 42660337	+971 242629273	Emirates Printing، Publishing & Distribution Company Dubi Media City/ Dubai UAE P.O Box: ٦٠٤٩٩	شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع	الإمارات
+966 (01) 2121766	+966 (01) 2128000	المملكة العربية السعودية – الرياض – حي المؤتمرات – طريق مكة المكرمة – ص.ب ٦٢١١٦، الرمز البريدي ١١٥٨٥	الشركة السعودية للتوزيع	السعودية
+963 112128664	+963 112127797	سورية – دمشق – البرانكة	المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات	سورية
+202 25782632	+202 25782700- 25782632	جمهورية مصر العربية – القاهرة – ٦ شارع الصحافة – ص.ب ٣٧٢	مؤسسة دار أخبار اليوم	مصر
+ 212 522249214	+212 522249200	المغرب – الرباط – ص.ب ١٣٦٨٣ – زنفه سجلماسه – بلفدير – ص.ب ١٣٠٠٨	الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر	المغرب
+216 71323004	+216 71322499	تونس – ص.ب ٧١٩ – ٣ نهج المغرب – تونس ١٠٠٠	الشركة التونسية للصحافة	تونس
+ 961 1653260	+961 1666314/5 01 653259	لبنان – بيروت – خندق الغميق – شارع سعد – بناية فواز	مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع	لبنان
+ 967 1240883	+967 2/3201901	الجمهورية اليمنية – صنعاء	القائد للنشر والتوزيع	اليمن

+ 962 65337733	+962 65300170 – 65358855	عمان – تلال العلي – بجانب مؤسسة الضمان الاجتماعي	وكالة التوزيع الأردنية	الأردن
-----	+973 17 617733	-----	مؤسسة الأيام للنشر	البحرين
+24493200968	+968 24492936	ص.ب ٤٧٣ – مسقط – الرمز البريدي ١٣٠ – العذيبة – سلطنة عُمان	مؤسسة العطاء للتوزيع	سلطنة عُمان
+ 974 44557819	+974 4557809/10/11	قطر – الدوحة – ص.ب ٣٤٨٨	دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع	قطر
+ 970 22964133	+970 22980800	رام الله – عين مصباح – ص.ب ١٣١٤	شركة رام الله للنشر والتوزيع	فلسطين
+ 2491 83242703	+2491 83242702	السودان – الخرطوم – الرياض – ش المشتل – العقار رقم ٥٢ – مربع ١١	دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع	السودان
+ 213 (0) 31909328	+213 (0) 31909590	Cite des preres FARAD. lot N٠٩. Constantine. Algeria	شركة بوقادوم للنقل وتوزيع الصحافة	الجزائر
-----	+964 700776512 +964 780662019	-----	شركة الظلال للنشر والتوزيع	العراق
+1718 4725493	+ 1718 4725488	Long Island City، NY ١١١٠١ – ٣٢٥٨	Media Marketing	نيويورك
+44208 7493904	+ 44 2087499828 + 44208 7423344	Universal Press & Marketing Limitd	Universal Press	لندن
-----	+218 217297779	-----	شركة الناشر الليبي	ليبيا

قسيمة اشتراك في إصدارات
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

البيان	سلسلة عالم المعرفة		الثقافة العالمية		عالم الفكر		إبداعات عالمية		جريدة الفنون	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
مؤسسة داخل الكويت	25		12		12		20		18	
أفراد داخل الكويت	15		6		6		10		8	
مؤسسات دول الخليج العربي	30		16		16		24			36
أفراد دول الخليج العربي	17		8		8		12			24
مؤسسات خارج الوطن العربي		100		50		40		100		48
أفراد خارج الوطن العربي		50		25		20		50		36
مؤسسات في الوطن العربي		50		30		20		50		36
أفراد في الوطن العربي		25		15		10		25		24

تسدد الاشتراكات والمبيعات مقدما نقدا أو بشيك باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت ويرسل إلينا بالبريد المسجل.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب 23996 الصفاة - الرمز البريدي 13100
دولة الكويت
بدالة: 2416006 - داخلي: 196 / 195 / 194 / 193 / 153 / 152


المجلس
الوطني
للثقافة
والفنون
والآداب